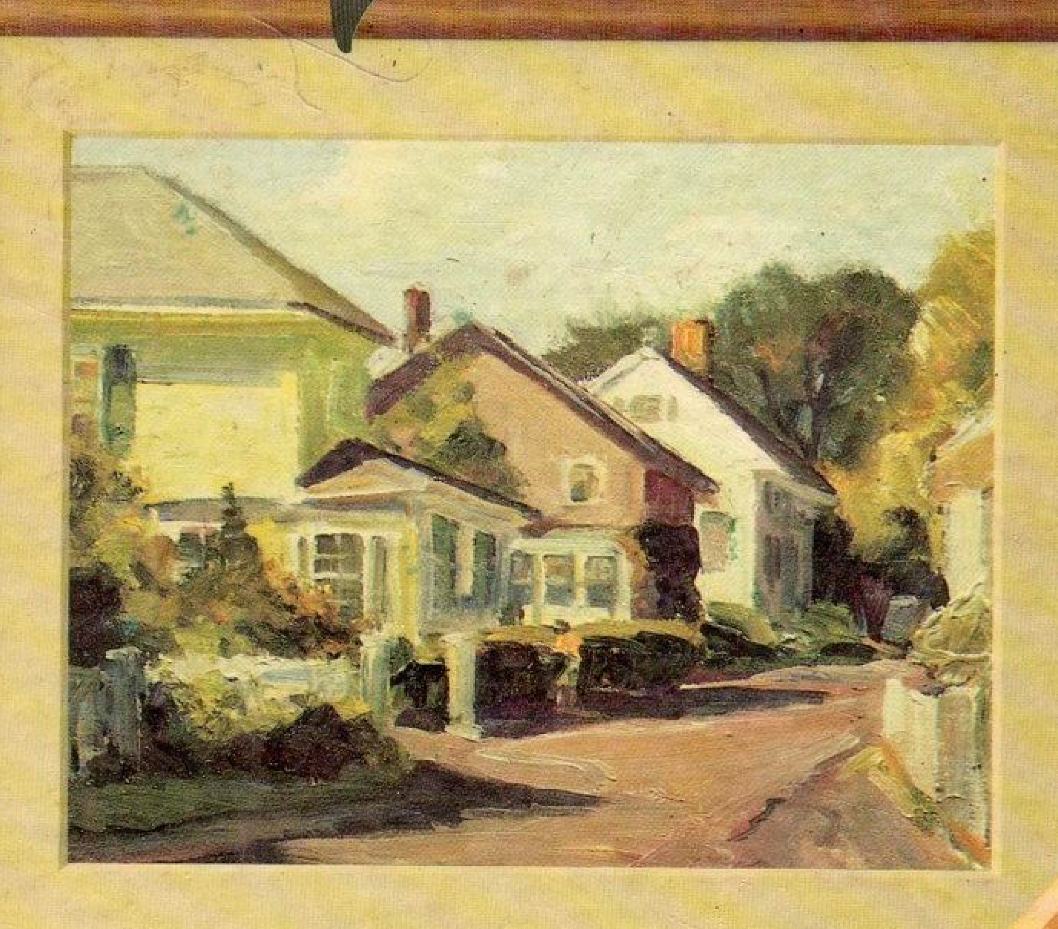
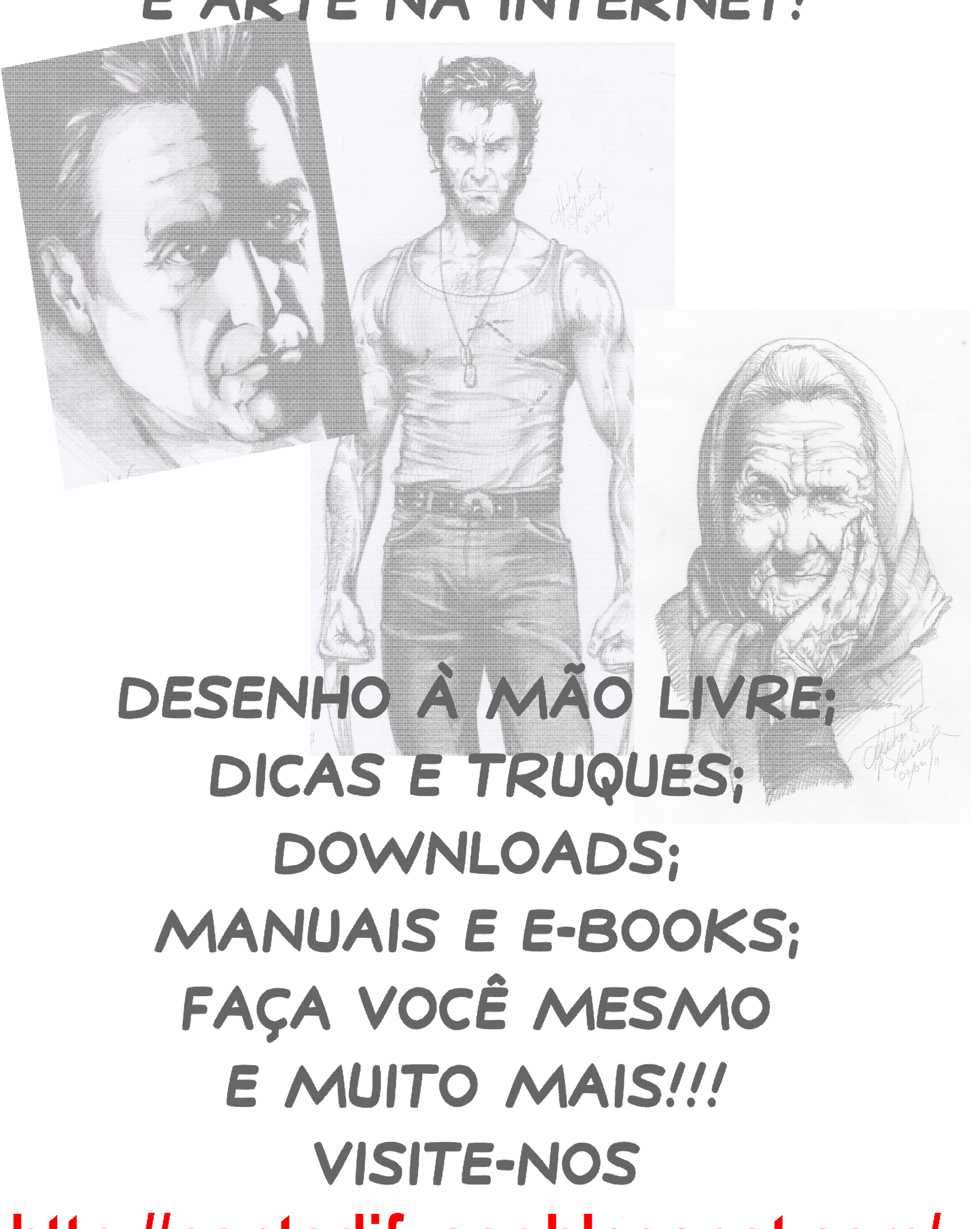




PINTURA A ÓLEO - I



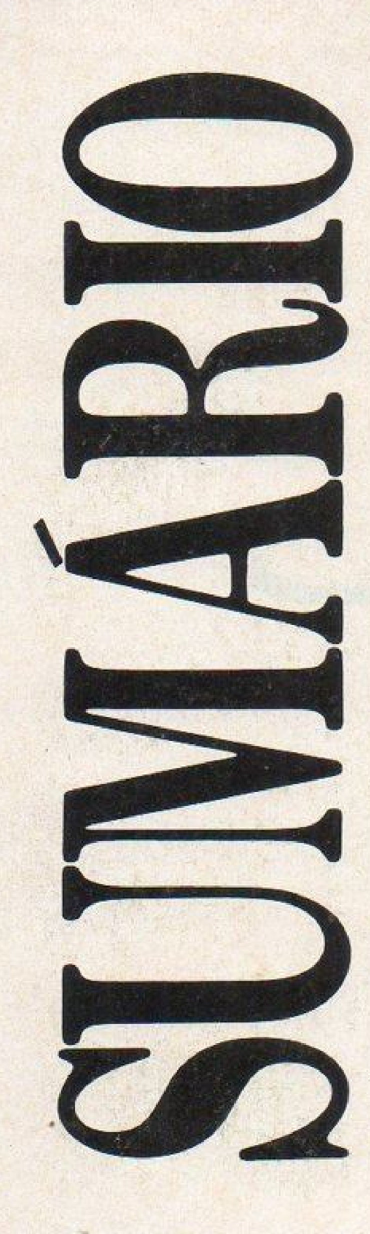






PINTURA A ÓLEO - I





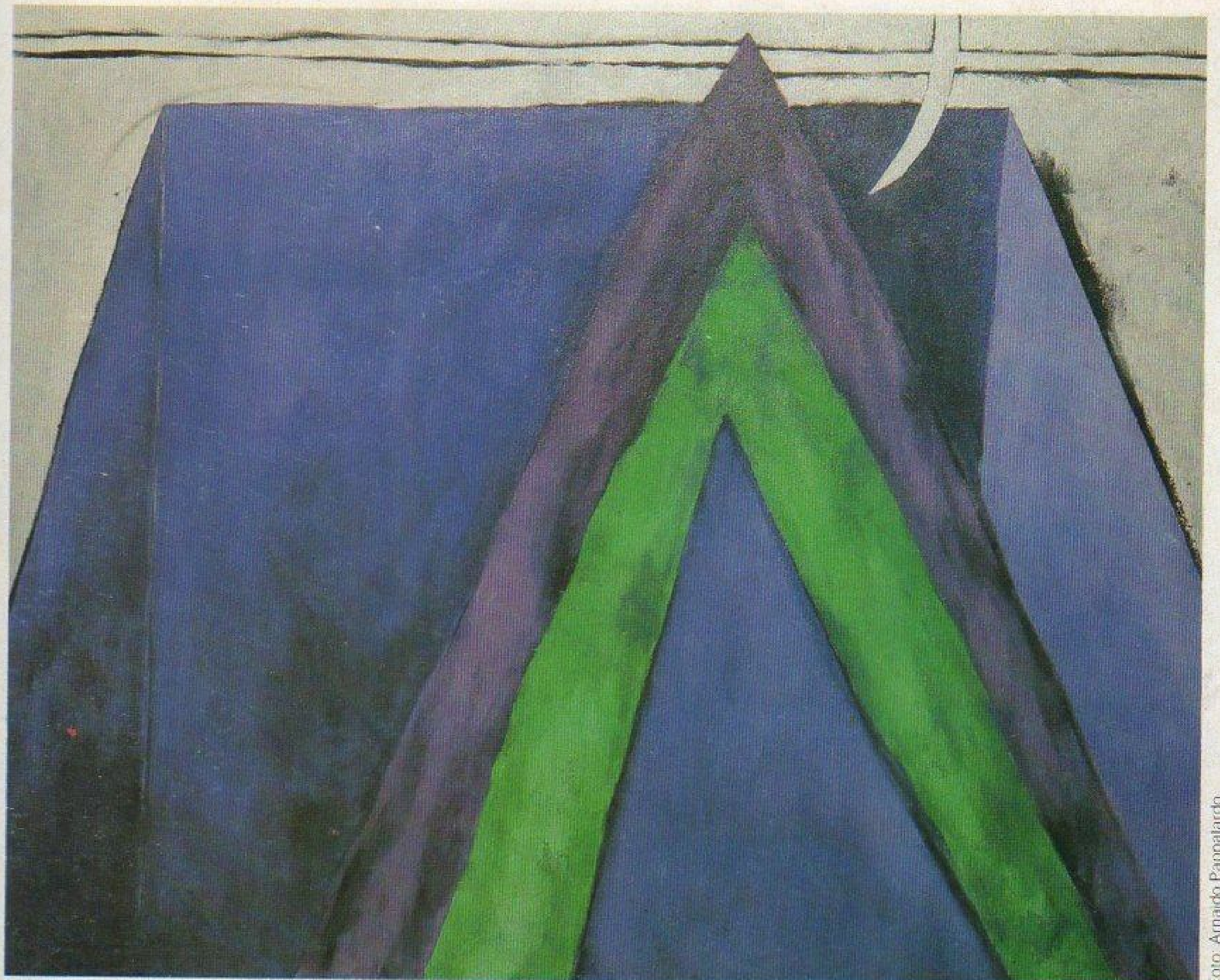


Título original da obra em fascículos: DRAW IT! PAINT IT!
Título da versão em língua portuguesa: DESENHE E PINTE
CURSO GLOBO DE DESENHO E PINTURA é uma reedição do fascículo DESENHE E PINTE

Tradução: Cássia Rocha, Regina Amarante.
Consultoria: Manoel Victor, Vera Rodrigues, Caetano Ferrari.
Foto de capa: Sérgio Tegon. Materiais gentilmente cedidos por Aeroart e Casa do Artista.
Distribuidor exclusivo para todo o Brasil: Fernando Chinaglia Distribuidora S.A., Rua Teodoro da Silva, 907, CEP 20563, telefones: (021) 577-6655 (r. 204) e 577-4225, Rio de Janeiro, RJ.

Editora Globo S.A.
Rua do Curtume, 665/705, Blocos D e E, CEP 05065, São Paulo. Telefone: (011)262-3100, Telex: (011)54071, SP. Brasil
Impressão: Cochrane S.A., A. Escobar Williams 590, Santiago, Chile.

ISBN 85-250-0720-X Obra completa
ISBN 85-250-0721-8 Volume 1


Foto: Arnaldo Pappalardo

A poética da intuição

É freqüente a tentativa de compreender ou apreciar obras de arte recorrendo a análises conceituais, isto é, apreciando-as em termos de representação de idéias.

No entanto, uma pintura pode encontrar seu significado maior na própria forma. Pintar é também um processo de descoberta e, nessas condições, o quadro não obedeceria a uma estruturação prévia, vindo a constituir o registro de sua procura, ao longo da execução.

Até mesmo o assunto se definiria no ato de pintar, como se fosse uma soma de hesitações e certezas, remetendo a um clima de sonho — que dispensa referências ao mundo real.

Nesse processo, a intuição exerce papel central. Formas e cores nascem da memória, do ideário pessoal do artista, como exemplifica a obra do brasileiro Sérgio Fingermann. No trabalho que aqui reproduzimos ele não especifica a idéia sugerida pela imagem. Ao contrário, liberto da preocupação com um significado anterior à feitura do quadro, o autor se permite certo grau de indeterminação e ambigüidade, buscando definir nada mais que uma atmosfera poética.

As cores estão distribuídas sobre fundo escuro (preto e azul-ultramar), sem traduzir algo real, mas sim uma relação de formas. Para tanto, cada área e cada cor vão se sobrepondo em camadas, umas finas e transparentes, outras bem espessas. O efeito cromático é a soma dessas camadas de cor, cada qual preparada na própria tela, e não na paleta do artista.

Sérgio Fingermann deixa aparecer a pincelada, entendendo que ela transmite toda a emoção do ato de pintar, e que o quadro acabado — meio e fim — constitui um organismo vivo e autônomo, em vez de um veículo para conceituações.

Óleo sobre tela (sem título), de Sérgio Fingermann, 1983, 145 x 95 cm.



Introdução ao óleo

Durante muitos séculos o óleo foi a técnica mais utilizada em pintura. A tinta a óleo é uma mistura de pigmento pulverizado e óleo de linhaça ou papoula. É uma massa espessa, da consistência da manteiga, e já vem pronta para o uso, embalada em tubos ou em pequenas latas. Mas você pode adicionar óleo de linhaça ou terebintina e torná-la mais diluída e fácil de espalhar. O óleo acrescenta brilho à tinta; o solvente, ao contrário, tende a torná-la opaca. Com a prática, você saberá exatamente quanto de cada material deve adicionar para obter o efeito desejado.

A grande vantagem da pintura a óleo é a flexibilidade, pois com a secagem lenta da tinta o pintor tem maior possibilidade de alterar e corrigir seu trabalho.

A preferência de muitos artistas pelo óleo talvez se dê em virtude de sua textura, que transmite um prazer todo especial. O ritmo das pinceladas, o contato do pincel com a tela e a formação das camadas de tinta proporcionam sensações muito agradáveis durante o trabalho. O óleo permite captar expressões e pequenos detalhes facilmente.

Como trabalhar com óleo

O maior prazer proporcionado pelo óleo é o modo como ele reage ao pincel e à espátula. Para cobrir a tela com pinceladas rápidas e ousadas, de textura rica, é só usar a tinta sem mistura. Para os detalhes que exigem precisão, acrescente óleo de linhaça ou terebintina a fim de obter uma tinta mais cremosa e fluida.

Efeitos de textura. A secagem lenta da tinta a óleo pode ser explorada de forma positiva. Embora algumas cores sequem mais rápido do que outras, há tempo suficiente para criar efeitos especiais.

Você pode pintar espontaneamente, de maneira livre e direta, acrescentando mais tinta à pintura ainda molhada. Pode também trabalhar com tinta pura, praticamente esculpindo-a com a espátula, para obter uma textura vigorosa, chamada "impasto". Ou então pintar camada por camada, deixando-as secar uma a uma, sempre com a textura rica que só o óleo permite.

Como fazer correções. Se você não gostar de alguma parte da pintura, retire-a com a espátula. Em seguida, limpe a superfície com um trapo embebido em um solvente como a terebintina. Mesmo que a pintura esteja completamente seca, é possível mudá-la, acrescentando algo, melhorando o que está feito, ou ainda pintando alguma coisa completamente diferente por cima.

A prática. A prática é amiga da perfeição. Procure pintar com a maior freqüência possível. O ideal é trabalhar quando houver calma e ambiente adequado à concentração. Se você só puder pintar nos fins de semana, não se aflija. Desde que haja regularidade, será possível desenvolver um bom aprendizado.

Foi esse o caso do famoso pintor Paul Gauguin. Ele só pintava no fim de semana, mas, aos poucos, entusiasmou-se tanto que largou tudo e radicou-se no Taiti. Para pintar.



Kate *é um óleo de Jane Corsellis, medindo 55 x 70 cm. Este retrato informal e simpático de uma menina capta muito bem o aspecto físico e o temperamento do modelo. Sua natureza tranqüila é transmitida de várias maneiras: com a postura descontraída, o olhar observador, e também com a expressão forte e pensativa. A roupa alegre e colorida e o fundo da pintura contribuem para o aspecto informal. Pinceladas soltas e cheias de vigor expressam toda a jovialidade da menina. As cores alegres da roupa e do rosto de Kate destacam-se ainda mais com o fundo neutro.*

Material necessário

Apesar da diversidade de produtos e de preços, é possível comprar um bom material para pintura a óleo sem gastar demais.

Como escolher a tinta

Existem muitas marcas de tinta, cada uma com características próprias. Com relação à qualidade, há dois tipos: profissional e amador. A tinta usada pelos profissionais tem cor mais intensa e viva, pois a densidade do pigmento é maior do que na tinta para amadores. A tinta destinada aos principiantes em geral vem com excesso de óleo ou misturada com outros materiais, como o giz, e seus pigmentos são de qualidade inferior. Por isso, ela custa menos.

Mas a tinta para amadores é perfeitamente satisfatória. Talvez seja melhor investir numa maior variedade de cores do que em tintas de qualidade superior. É importante lembrar que os materiais não passam de simples instrumentos para que as pessoas possam expressar sua criatividade. Grandes artistas produziram quadros famosos usando apenas algumas cores e suas combinações.

Pincéis

Para começar, são suficientes três ou quatro pincéis de boa qualidade, chatos, redondos e ovais chatos (ou *filbert,* pincéis chatos com as pontas ovaladas).

Os pincéis de cerdas, feitos com pêlo de porco, são bem mais duros do que os de marta e absorvem maior quantidade de tinta. Por isso são melhores para espalhar a tinta em grandes áreas de tela. Para trabalhar os detalhes, o mais indicado é usar um pincel tipo marta, redondo.

Os pincéis de náilon também são aceitáveis, principalmente por sua resistência e facilidade de limpeza, se bem que, com o tempo, acabam se deformando.

Paleta

Qualquer superfície pode servir como paleta, desde que seja impermeável e

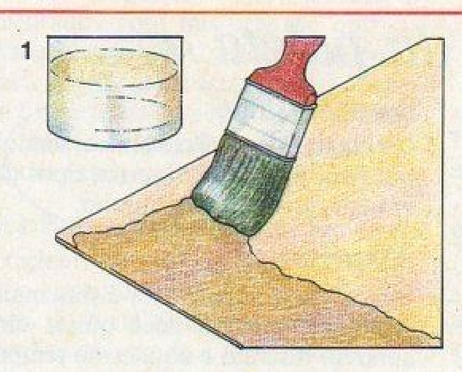


Pincéis (a partir da esquerda): chatos, n.º 10, 7 e 4; redondo, n.º 8; misto de marta; redondo n.º 3; e oval chato.

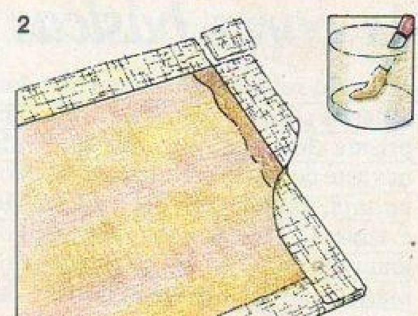
COMO PREPARAR O DURATEX

Para fazer uma chapa para pintura a óleo, você precisa de um retalho de 20 x 25 cm, com 6 mm de espessura, de gesso acrílico para a base do trabalho e de uma trincha de tamanho médio. O gesso acrílico impermeabiliza a superfície da chapa e reflete a luz. Limpe a superfície e passe uma camada de gesso com pinceladas verticais. Deixe secar até o dia seguinte e aplique outra mão, com pinceladas na direção oposta (horizontal).

Para texturizar a chapa é preciso um pedaço de algodão cru ou lona, um pouco maior que a chapa, e cola branca — além de um pedaço de chapa duratex ou eucatex e uma trincha de tamanho médio, materiais idênticos aos usados no caso anterior.



1. Passe uma camada de cola branca na superfície lisa da chapa. Depois, coloque o tecido em cima, estique-o bem e deixe secar. A cola (tipo Cascolar) fixa o tecido à chapa e reduz sua absorvência. Quando estiver completamente seco, passe uma lixa nas bordas da chapa.



2. Em cada canto do tecido recorte um quadrado. Em seguida, dobre a sobra do tecido e cole-a no verso da chapa com a mesma cola. Ou, então, apare as pontas de tecido por todo o contorno. Para dar acabamento, passe duas camadas de gesso acrílico, seguindo a técnica já descrita.

uniforme. É bom que a paleta e o fundo de sua pintura sejam da mesma cor, pois isso facilitará a escolha e a mistura de cores. Se você estiver usando uma superfície de plástico, tome cuidado: este material pode reagir com o solvente.

As paletas clássicas, de madeira, com orifício para o polegar, são encontradas em várias formas e tamanhos. É bom experimentar a que melhor se ajuste a sua mão, a fim de não cansar o braço.

Solventes

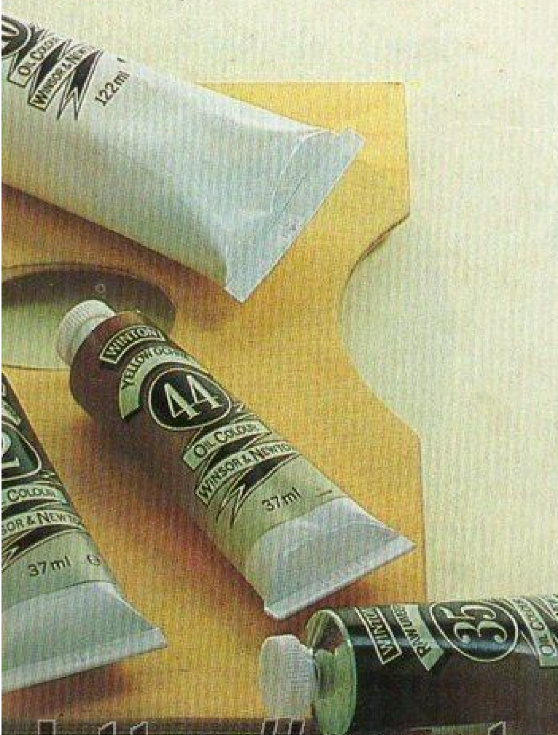
A tinta a óleo é aplicada pura ou diluída em solvente. O tipo mais comum de solvente consiste numa mistura de óleo de linhaça e terebintina, em partes iguais. Desaconselha-se o uso de aguarrás (um derivado de petróleo), produto que pode reagir com as tintas.

Outros materiais

Você vai precisar ainda de duas vasilhas pequenas para colocar os solventes enquanto estiver pintando. Compre os copinhos de metal apropriados, que se encaixam na paleta. Ou use, por exemplo, xícaras velhas. Para misturar a tinta na paleta, removê-la ou aplicá-la à tela, será necessário uma espátula.

Alguns artistas utilizam carvão para um esboço preliminar. Se você resolver usá-lo, procure não carregar no traço e retire o excesso batendo um pano limpo na tela antes de começar a pintura. Para evitar que a tela se suje, você deve borrifá-la com um fixador especial, não plastificante, em aerossol, antes de dar início ao trabalho.

Não se esqueça dos trapos de tecido absorvente para a limpeza dos pincéis.



À esquerda: Uma seleção de oito cores de tinta a óleo em tubo, uma paleta clássica de madeira, espátula, copinhos de metal, três vidros de solventes (terebintina, óleo de linhaça e aguarrás) e barras de carvão.

Superfícies para a pintura

As superfícies tradicionais para a pintura a óleo são a tela e a madeira. As telas, em geral feitas de linho, juta ou lona de algodão, apresentam qualidades variadas e têm preços correspondentes. Existem dois tipos de trama: finas, para trabalhos detalhados e retratos; e grossas, para pinturas com tinta mais espessa. É difícil esticar bem a tela sobre a moldura de madeira. Como as telas prontas costumam custar muito, comece pintando em madeira.

Para isso use um compensado qualquer ou chapas tipo duratex. Além de barato, o duratex tem dois tipos de textura: lisa e granulada (uma em cada face da chapa). Antes de pintar, passe uma camada de gesso acrílico para refletir a luz e impedir a absorção do óleo. O gesso acrílico pode ser substituído por uma tinta látex, desde que 100% acrílica.

As cores básicas da paleta

A luz do sol é branca e dela derivam todas as cores. Quando atravessa um prisma de cristal, essa luz se divide nas sete cores do arco-íris: vermelho, laranja, amarelo, verde, azul, índigo e violeta. Três destas — vermelho, amarelo e azul — são chamadas primárias, porque é possível misturá-las para obter as outras, em vários graus de intensidade. Por isso também as outras cores são chamadas de secundárias.

Há variações, porém, como o verde-esmeralda, que por sua intensidade não podem resultar da simples mistura das cores primárias com o preto ou o branco. Eis onze delas, que são encontradas prontas no mercado e proporcionam maiores recursos a quem quer pintar:

Branco-titânio

O branco-titânio não é tóxico, sendo, por isso, preferível a outros tipos de branco que contêm chumbo.

Amarelo-ocre

Das cores terrosas, esta é das mais versáteis. Quando você quiser um amarelo discreto e ao mesmo tempo quente, o amarelo-ocre é excelente. Pode ser misturado com diferentes tipos de azul, produzindo verdes bem suaves. O preto acrescentado ao ocre produzirá um verde-oliva.

Amarelo-limão

O amarelo-limão é um amarelo frio, muito semelhante ao amarelo-cádmio claro. Esta não é uma cor com muito poder de cobertura.

Vermelho-cádmio

Este é um ótimo vermelho, quente e que merece lugar em sua paleta. Não tem o alto poder do carmim-alizarin, mas é bastante intenso. Muitos artistas acham esta cor a mais versátil de todos os vermelhos. Além disso, é uma boa alternativa de preço ao igualmente brilhante vermelhão.

Carmim-alizarin

Profundo e brilhante, este vermelho tem uma nuança malva fria. É uma tinta que leva mais tempo para secar e um poderoso corante. Ao misturá-lo com outras cores é preciso cuidado especial. Mistura bem com violetas, lilases e rosas e serve para escurecer outros tons de vermelho.

Azul-ultramar

Puro, o azul-ultramar é uma cor muito escura. Tem bom poder tonal e



mistura-se perfeitamente com outras cores.

Cobalto

É um azul mais suave e sutil que o ultramar, mas com poder de escurecimento mais limitado. Bom para pintar céus e para toques frios em tons de carne.

Verde-esmeralda (viridian)

É o verde mais versátil. Se você for começar comprando apenas um verde, opte por este. Quando puro, não parece um verde muito natural, mas é ótimo para misturas.

Negro-de-marfim

É um preto forte e profundo, que pode ser usado para escurecer outras cores — se bem que esta não é necessariamente a melhor forma de escurecimento. Às vezes obtêm-se melhores resultados com misturas de outros matizes escuros. Ainda assim, é bom para escurecer marrons como o siena e o terra-de-sombra. Pode ser adicionado ao amarelo para produzir verdes interessantes.

Terra-de-sombra natural

Excelente para esboços na pintura a óleo, produz também variações de tom. É mais frio que o terra-de-sombra queimado e tende ao verde. Misturado ao branco, produz um verde acinzentado.

Terra-de-siena queimado

É uma cor necessária, mas não para ser usada sozinha, pois é crua e berrante. Nas misturas, porém, pode ser utilizada à vontade. Substituindo o vermelho, ou com ultramar e verde-esmeralda, forma cores ricas, profundas e escuras.

☆ DICA PARA O BRANCO

Ao comprar sua tinta branca, é melhor escolher um tubo do tipo profissional, com tinta bem mais densa que a amadora. Para as outras cores isso não é necessário.



Amarelo-limão



Carmim-alizarin



Terra-de-sombra natural



Terra-de-siena queimado

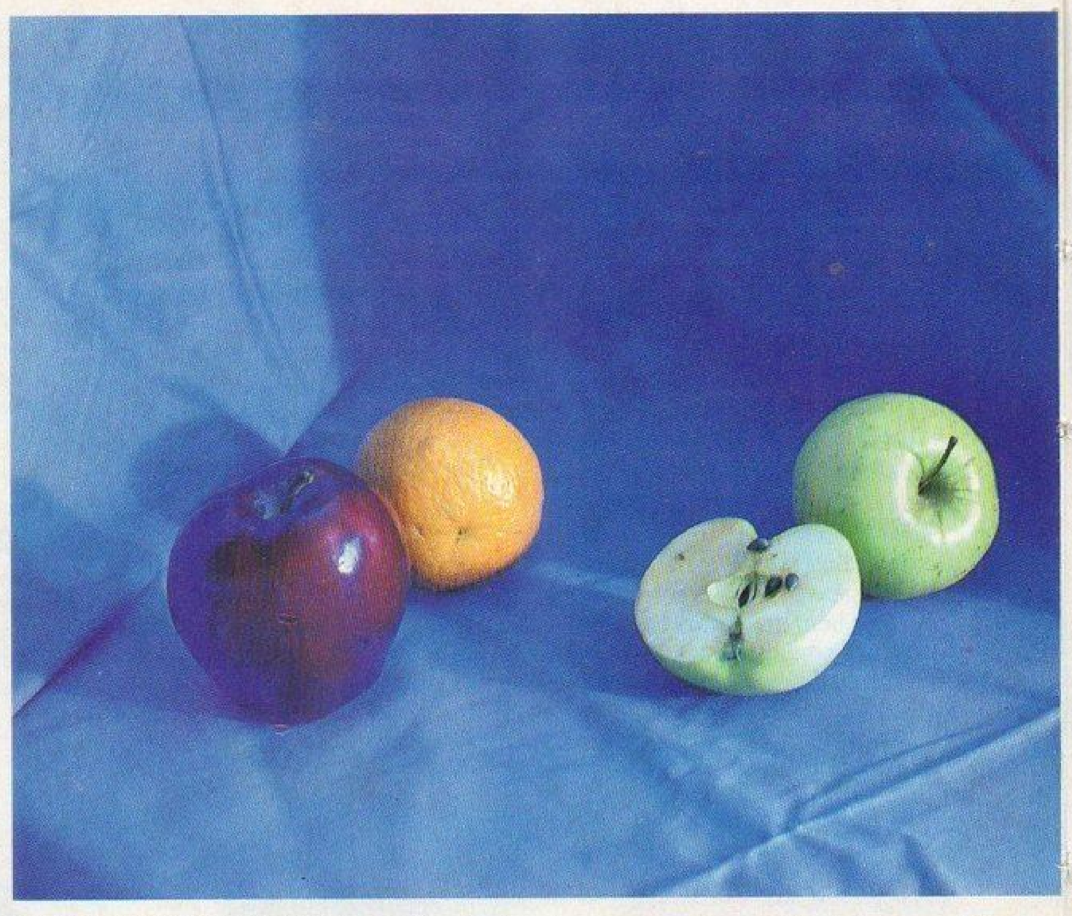


Azul-ultramar

CORES DE TERRA

Este é um grupo de pigmentos obtidos de substâncias naturais. A maior parte das cores é neutra e inclui os terras-de-siena, os ocres, o vermelho-indiano e o terre verte. Podem ser conseguidas pela mistura das cores primárias ou de duas cores complementares, mas a maioria dos artistas prefere usá-las prontas. São baratas, permanentes e de bom rendimento.

Exemplo: as frutas



MATERIAL EMPREGADO
Dois pincéis de cerdas n.° 7 ou 8 e um pincel de cerda n.° 2, para os detalhes; uma chapa preparada de 30 x 35 cm e uma paleta com oito cores: branco-titânio, amarelo-limão, amarelo-ocre, vermelho-cádmio, carmim-alizarin, azul-ultramar, terra-de-sombra natural e negro-de-marfim. Uma cor opcional é o laranja-cádmio, substituível pela mistura do vermelho-cádmio com o amarelo-limão, porém sem a mesma vivacidade.

LIMPEZA
Depois de pintar, limpe seus pincéis com aguarrás ou terebintina e com água e sabão, até que estejam completamente sem tinta. Para manter o formato da ponta, deixe secar com sabão.

Se você nunca usou tinta a óleo, eis aqui um ótimo exercício para encorajá-lo. Se já tiver alguma experiência, aproveite para recapitular alguns pontos interessantes.

1. Arrume a composição

A foto acima mostra uma caixa de papelão comum, sem a parte de cima e duas das laterais. Forre-a com um tecido num tom médio de azul e arrume as frutas — uma maçã vermelha bem brilhante, uma laranja, uma maçã verde e outra cortada ao meio. Passe limão na superfície da maçã cortada, para evitar que ela escureça.

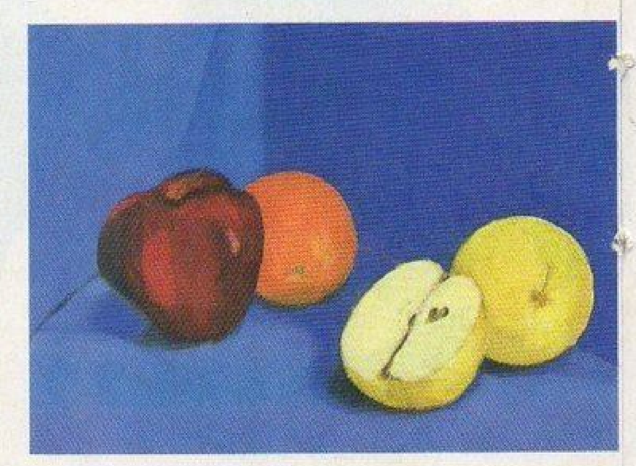
A maçã cortada contrasta com as outras formas redondas e torna a composição mais interessante e variada , além de gerar um dinamismo entre as formas.

2. Faça um esboço a lápis

O esboço vai ajudá-lo a compreender as formas e os tons mais escuros e claros, e a perceber os eventuais pontos falhos em sua composição. Ao esboçar o desenho você irá também se descontraindo. Coloque o esboço por perto, em um local onde você possa consultá-lo com facilidade.

2





3. Pinte os contornos

Arrume sua paleta e prepare os copinhos. Encha um deles com óleo de linhaça e o outro com terebintina — ambos até a metade. A proporção de mistura dos dois solventes é variável, e com o tempo você aprenderá a trabalhar com eles. Para retardar o tempo de secagem da tinta, aumente a proporção do óleo de linhaça.

Esprema bastante tinta na paleta: mais ou menos 2,5 cm de terra-de-sombra natural. Usando um pincel n.º 2 e a tinta diluída com aguarrás, esboce os contornos de seu motivo. Vá consultando o esboço a lápis se isso ajudar, mas mantenha-se atento ao modelo. Observe o tamanho e as proporções das frutas em relação ao total da área da pintura. Note também as proporções e formas dos espaços existentes entre as frutas. Isso facilitará a percepção das proporções do motivo.

Se cometer erros, apague-os molhando uma ponta de trapo em terebintina e esfregando no local a ser corrigido.

Você também pode usar carvão para esboço dos contornos, mas tenha o cuidado de não sujar a pintura. Se optar pelo carvão, não se esqueça de borrifar o fixador adequado.

4. Áreas escuras e claras

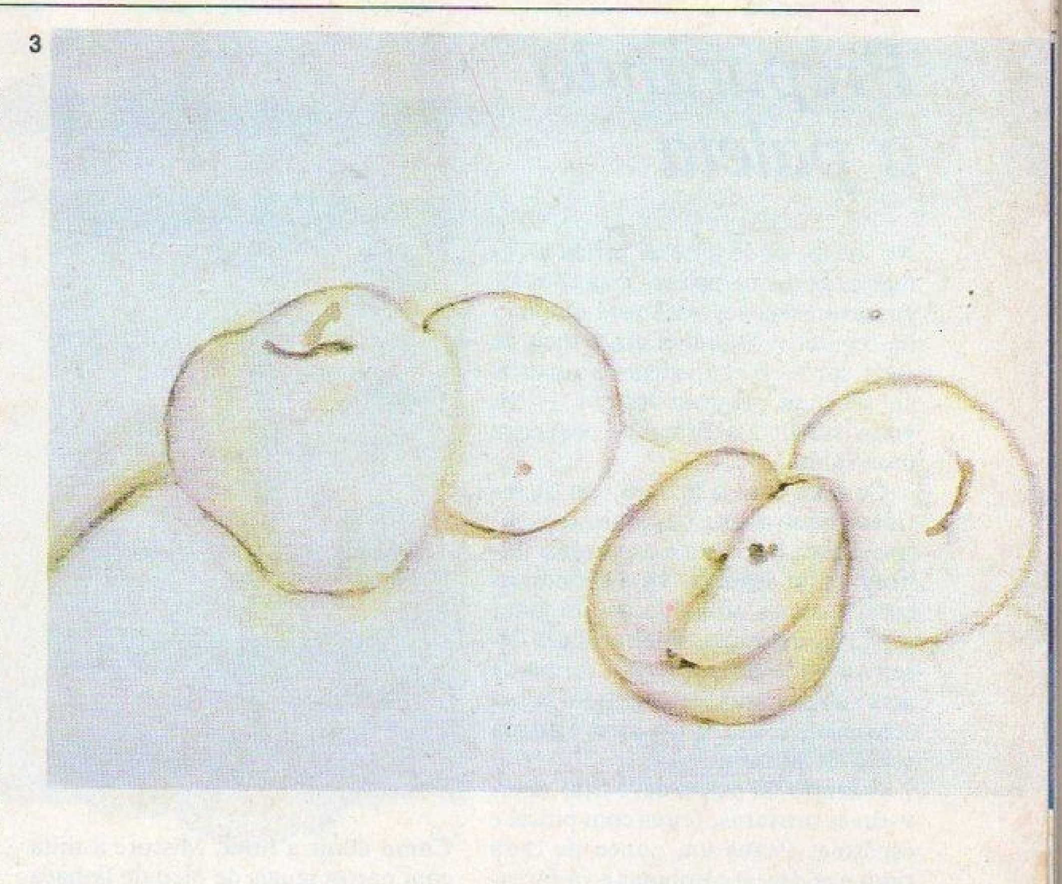
Para ver exatamente onde estão as áreas mais escuras e claras, dê uma franzida nos olhos. Isso torna as áreas escuras e claras mais perceptíveis e diminui as diferenças de cor.

Talvez você precise misturar mais terra-de-sombra e aguarrás em sua paleta para marcar estas áreas de sombra na tela. Mantenha a tinta com uma consistência suficientemente fluida, para que o pincel corra sem dificuldade. Continue usando o trapo embebido em aguarrás para remover excessos de tinta e para fazer correções.

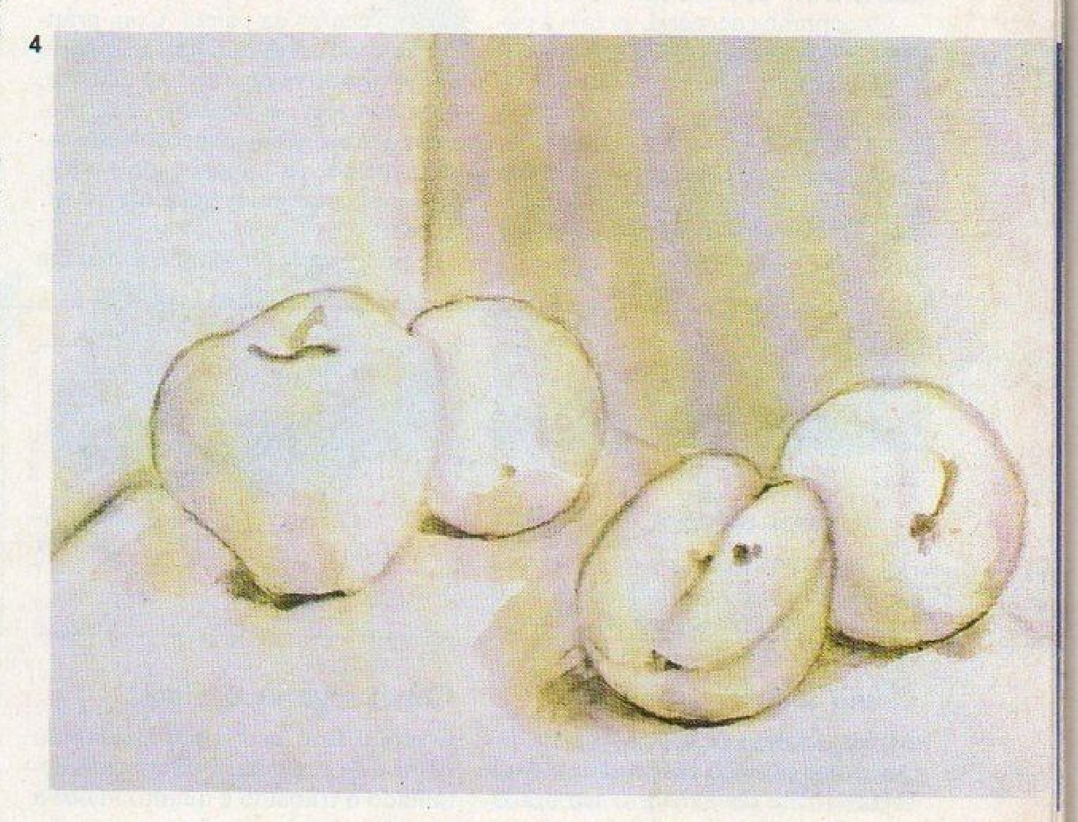
Quando você estiver satisfeito com os contornos e as áreas tonais, retire a mistura de terra-de-sombra de sua paleta, usando para isso um trapo mergulhado em solvente.

À esquerda: A primeira fase terminada. A próxima parte mostra como acabar a pintura.

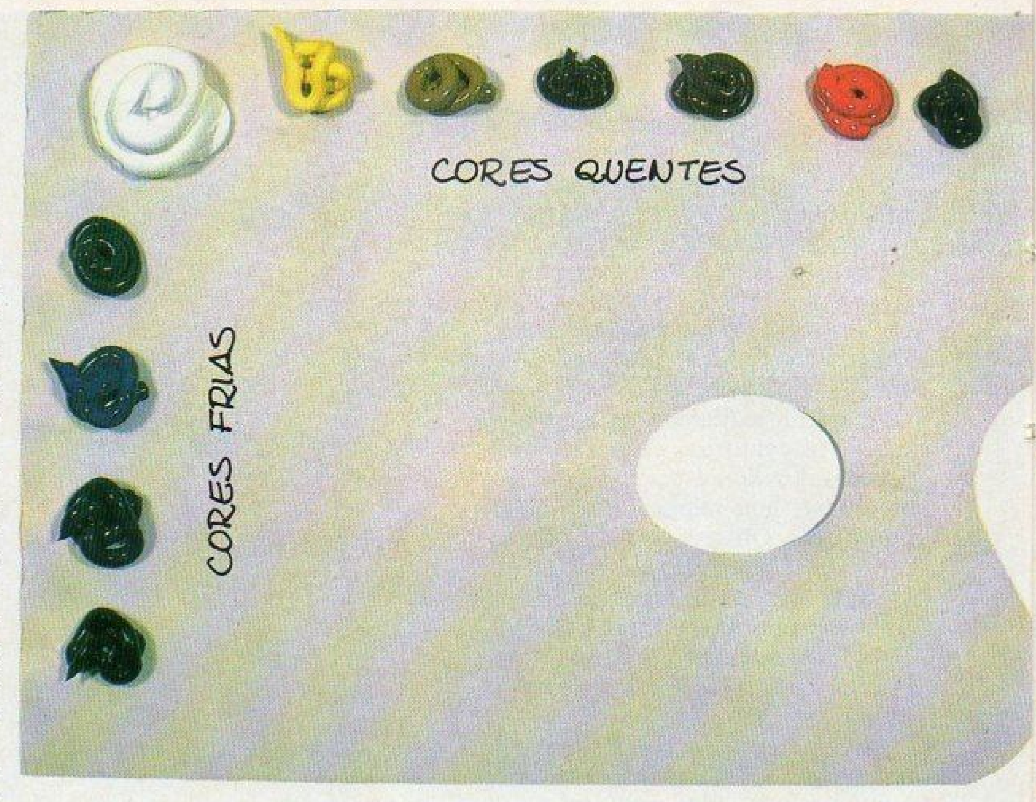
3



4



Preparando a paleta



No início, pode parecer difícil arrumar as cores na paleta, mas com algumas instruções você verá que não há segredos. Esprema um pouco de cada cor — o equivalente à superfície de uma pequena moeda — em volta da paleta e formando pequenos montinhos.

Comece com o branco, em quantidade equivalente ao dobro das outras tintas, pois esta é a cor mais utilizada. Em seguida, vá dispondo as cores quentes ao longo de um lado, e as frias do outro. Você acabará desenvolvendo a sua própria forma de arrumar as tintas, dependendo da sua sensibilidade quanto às cores e do seu estilo de pintura.

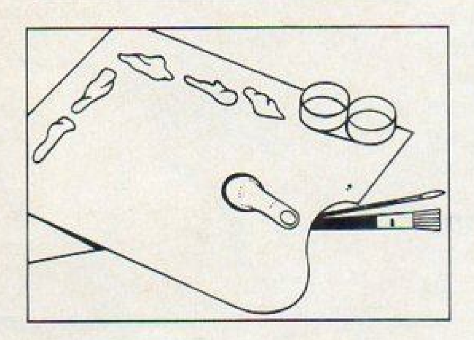
O centro da paleta deve ficar reservado às misturas, feitas com pincel e espátula. Pegue um pouco de cada tinta que deseje combinar e vá fazendo adições até obter, no final do processo, a cor pretendida.

Os copinhos de metal, presos à paleta, são bastante úteis, embora você possa optar pelos recipientes de vidro. A grande vantagem dos copinhos de metal é que eles permitem lidar com os solventes (óleo de linhaça e terebintina) sem dificuldades. É bom, para um trabalho eficiente, ter tudo organizado e à mão.

Como diluir a tinta. Misture a tinta com partes iguais de óleo de linhaça e terebintina. Pegue um pouco de cada material com o pincel e faça a mistura no centro da paleta. Com prática, será possível calcular as quantidades intuitivamente. No entanto, para começar, o ideal é que se processe a mistura aos poucos. Neste caso, é melhor ter a menos, pois pode-se acrescentar mais solvente se necessário.

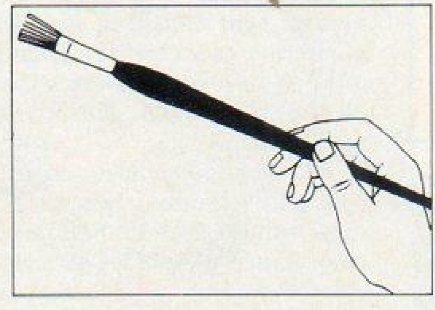
Lembre-se de ter sempre à mão um vidro grande com terebintina e um trapo de algodão para limpeza dos pincéis. Nem pense em limpá-los na terebintina usada para as misturas! Caso contrário, os montinhos de tinta irão perdendo aos poucos a sua cor original.

Os vapores dos solventes podem ser prejudiciais à saúde. Por isso, trabalhe sempre que possível em ambiente ventilado. Evite também que esses solventes caiam em sua pele, por serem tóxicos.



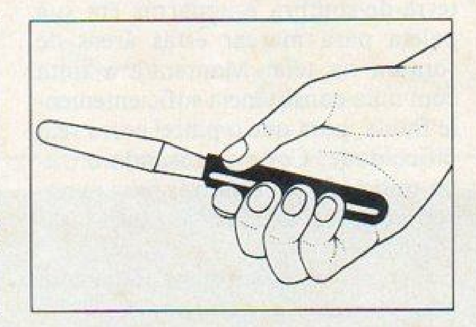
Como segurar a paleta

Apóie a paleta de modo que ela fique numa posição equilibrada e confortável. Ela deve tocar o seu braço logo abaixo do cotovelo. Um pintor experiente pode segurar também os pincéis, mas os principiantes devem se limitar a portar apenas a paleta, até ganharem mais confiança.



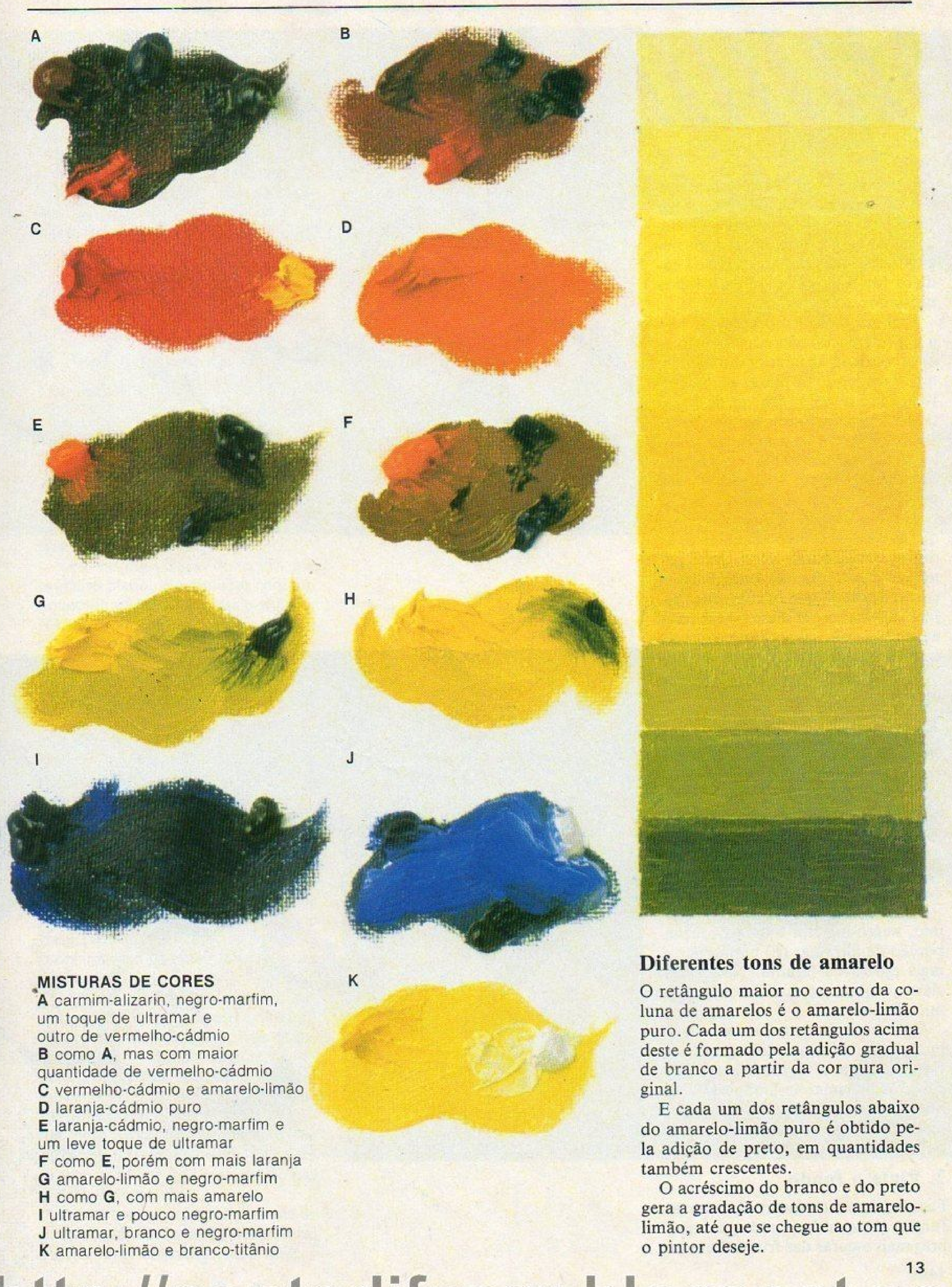
Como segurar o pincel

O pincel funciona como a extensão natural de sua mão. Quanto mais detalhado o trabalho e quanto maior a necessidade de um bom controle, mais próximo da virola (anel de alumínio que prende as cerdas) você deve segurá-lo. Para um trabalho mais gestual, proceda de modo contrário.



Como segurar a espátula

Use a espátula para misturar as tintas na paleta, para aplicá-las à tela e para limpar a paleta. Segure o cabo logo acima da junção com a lâmina, com os dedos polegar e indicador. O cabo se apóia na palma da mão e os outros dedos seguram apenas frouxamente o cabo.



MISTURAS DE CORES
A carmim-alizarin, negro-marfim, um toque de ultramar e outro de vermelho-cádmio
B como **A**, mas com maior quantidade de vermelho-cádmio
C vermelho-cádmio e amarelo-limão
D laranja-cádmio puro
E laranja-cádmio, negro-marfim e um leve toque de ultramar
F como **E**, porém com mais laranja
G amarelo-limão e negro-marfim
H como **G**, com mais amarelo
I ultramar e pouco negro-marfim
J ultramar, branco e negro-marfim
K amarelo-limão e branco-titânio

Diferentes tons de amarelo

O retângulo maior no centro da coluna de amarelos é o amarelo-limão puro. Cada um dos retângulos acima deste é formado pela adição gradual de branco a partir da cor pura original.

E cada um dos retângulos abaixo do amarelo-limão puro é obtido pela adição de preto, em quantidades também crescentes.

O acréscimo do branco e do preto gera a gradação de tons de amarelo-limão, até que se chegue ao tom que o pintor deseje.

Final do exemplo: as frutas

Quando o esboço das frutas obtido na 1.ª parte do exercício estiver satisfatório, comece a experiência com as cores. As misturas descritas na página anterior, e seus respectivos códigos (de **A** a **K**), serão os mesmos utilizados aqui.

Embora o esboço preliminar seja a sua referência, não exagere: não se deve cobrir só no interior dos contornos. Esse modo de pintar acaba prejudicando o estilo. Em vez de se entregar à percepção dos volumes e cores do motivo e ao prazer das pinceladas livres, você acaba concentrando sua atenção em "não pintar fora da linha", como as crianças nos livros para colorir. É muito melhor que as cores se sobreponham umas às outras. Deixe que as cores claras penetrem nos limites das zonas mais escuras, de modo que os contornos sejam suavizados. O mesmo vale para as cores escuras avançando sobre as zonas claras, caso se queira o efeito oposto: o aumento da nitidez de um contorno.

1. Pinte as cores-chave

Pinte as áreas mais escuras de cada fruta com o pincel maior. Na maçã vermelha, misture um pouco de carmim-alizarin, negro-marfim, um toque de ultramar e outro de vermelho-cádmio (**A**). Para as regiões mais claras dessa fruta, aumente a dosagem de vermelho-cádmio (**B**).

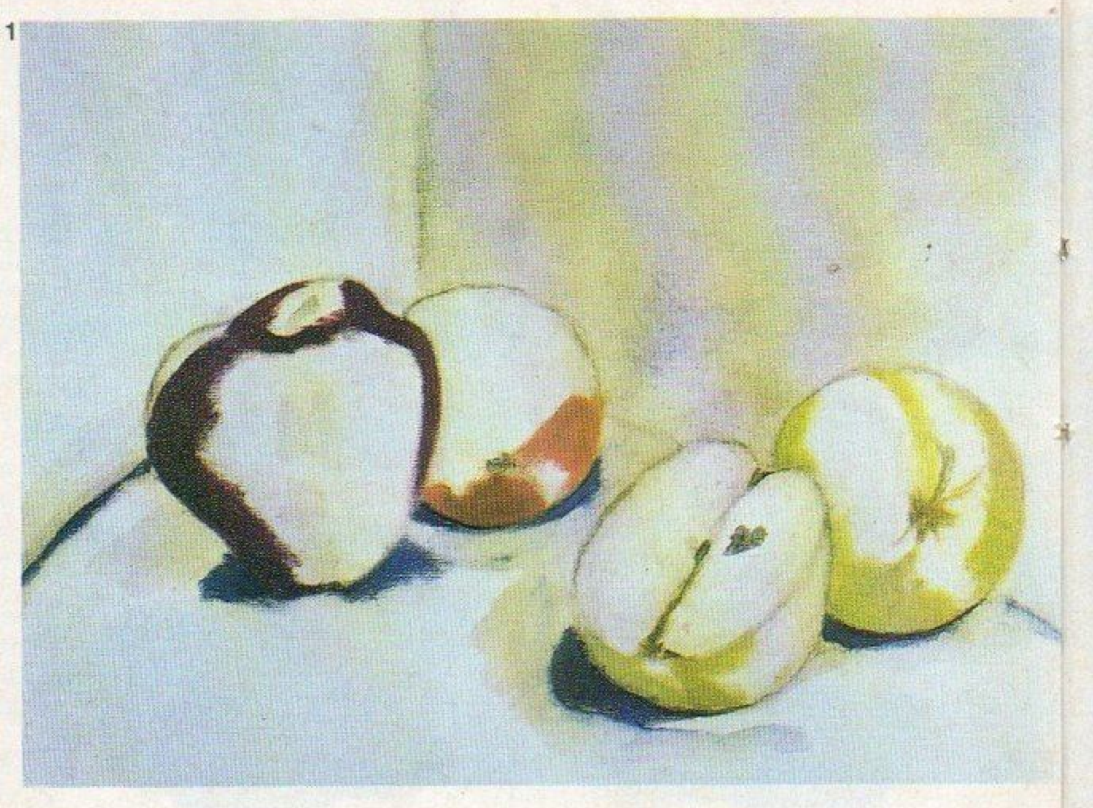
Misture um pouco de laranja-cádmio, negro-marfim e uma pequena porção de ultramar (**E**) para a parte mais escura da laranja. Nas zonas claras, acrescente mais laranja-cádmio (**F**).

Para as maçãs verdes, use amarelo-limão com um toque de negro-marfim (**G**). Para as regiões claras, adicione mais amarelo-limão (**H**). O miolo, sementes e cabo das maçãs são pintados com amarelo-ocre e um pouco de negro-marfim.

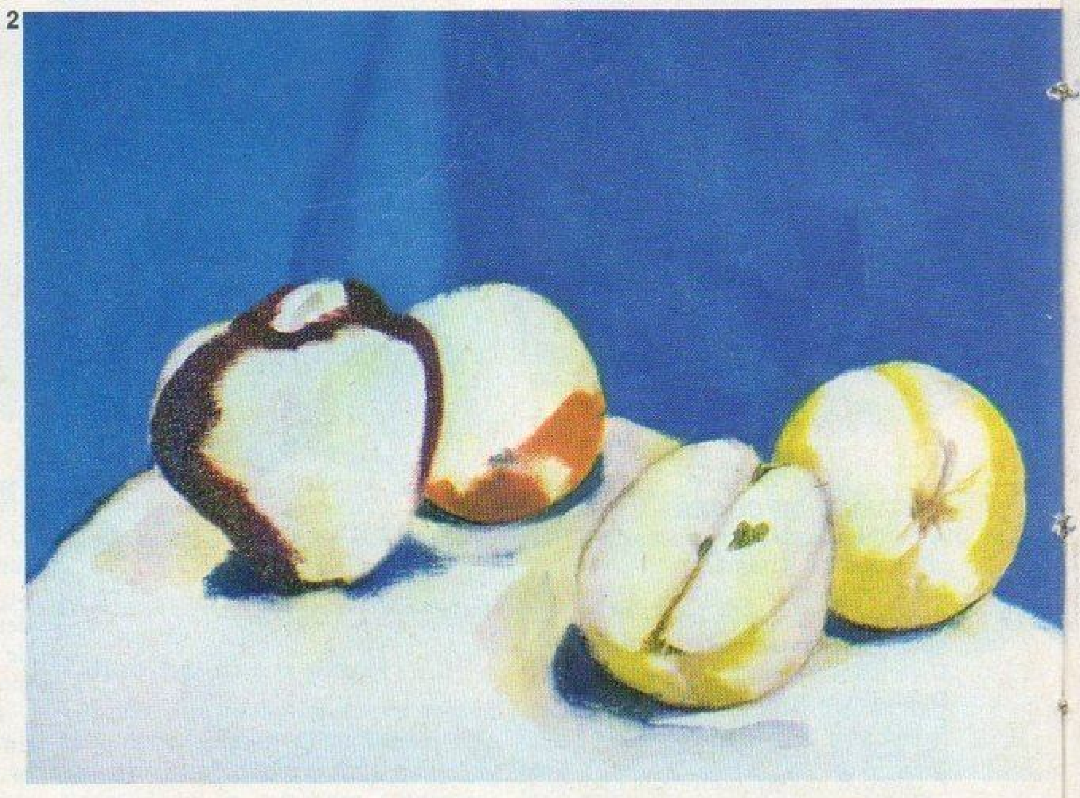
2. Pinte o fundo

Faça a dobra mais escura do pano de fundo, à esquerda, e todas as sombras mais escuras das frutas. Para is-

1



2



so, use uma combinação de negro-marfim e ultramar (I). Se o contorno de seu esboço estiver pouco nítido, use um pincel fino mergulhado nesta cor para reforçá-lo. Para pintar o tecido a cor básica é o ultramar. Misture-a com um pouco de branco-titânio (J) para pintar a porção do fundo situada à direita e para a sombra na parte alta do lado oposto. Neste lado esquerdo, acrescente mais branco.

Por enquanto, não é aconselhável mexer nos contornos da área sombreada. Isso pode ser feito mais tarde.

3. Pinte o tampo da mesa

Com uma mistura de ultramar, negro-marfim e branco-titânio (J), proceda à pintura das sombras mais leves por baixo das frutas. Esta mistura foi a mesma utilizada na porção do fundo à direita. Se ela já tiver acabado, faça outra: neste caso, não há necessidade de que as duas cores sejam idênticas.

As áreas mais claras do tecido, em primeiro plano, são pintadas com um pouco de ultramar e branco-titânio. Não se preocupe em suavizar os contornos, o que, como já foi dito, pode ser feito depois.

4. Trabalhe as frutas

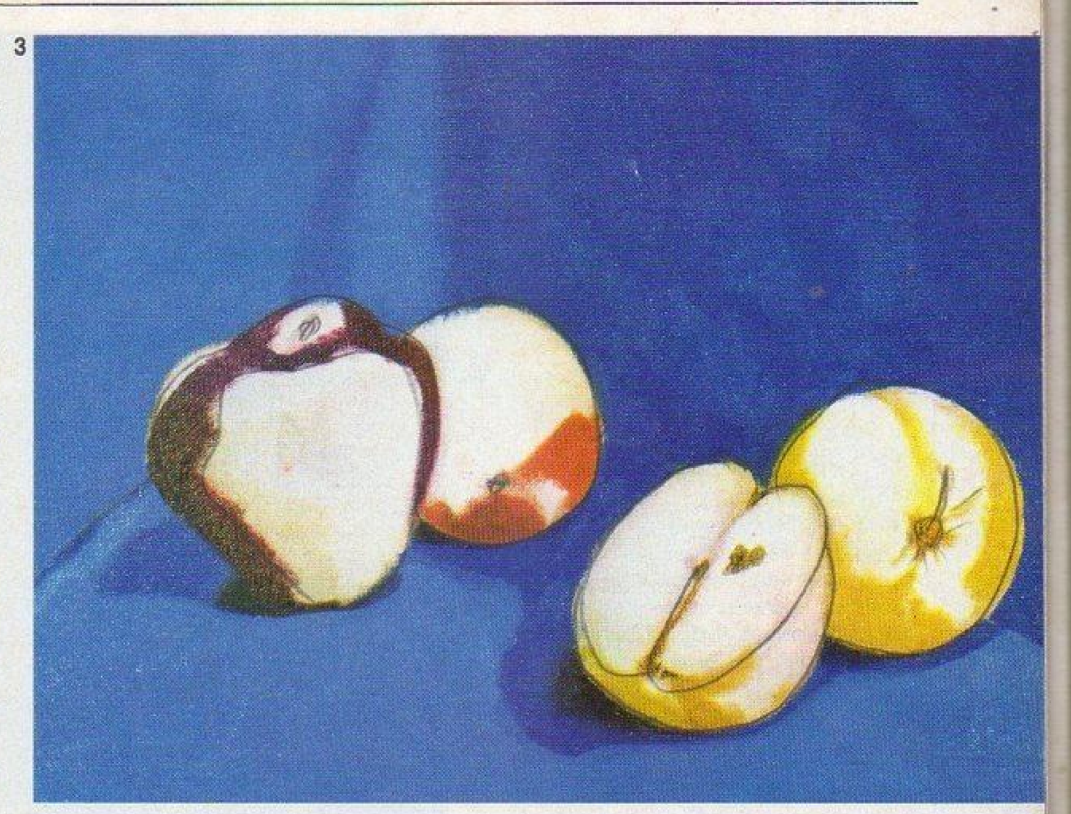
Pinte o resto da maçã com carmim-alizarin, vermelho-cádmio e uma pequena porção de negro-marfim. Nas regiões claras, use vermelho-cádmio acrescido de amarelo-ocre. Nos pontos claros, dê uns toques de amarelo-limão.

Enquanto você vai pintando, olhe constantemente para as frutas do modelo. Concentre-se nas misturas mais simples, e procure obter clareza e frescor em seu trabalho, em vez de se preocupar em produzir uma imagem muito detalhada.

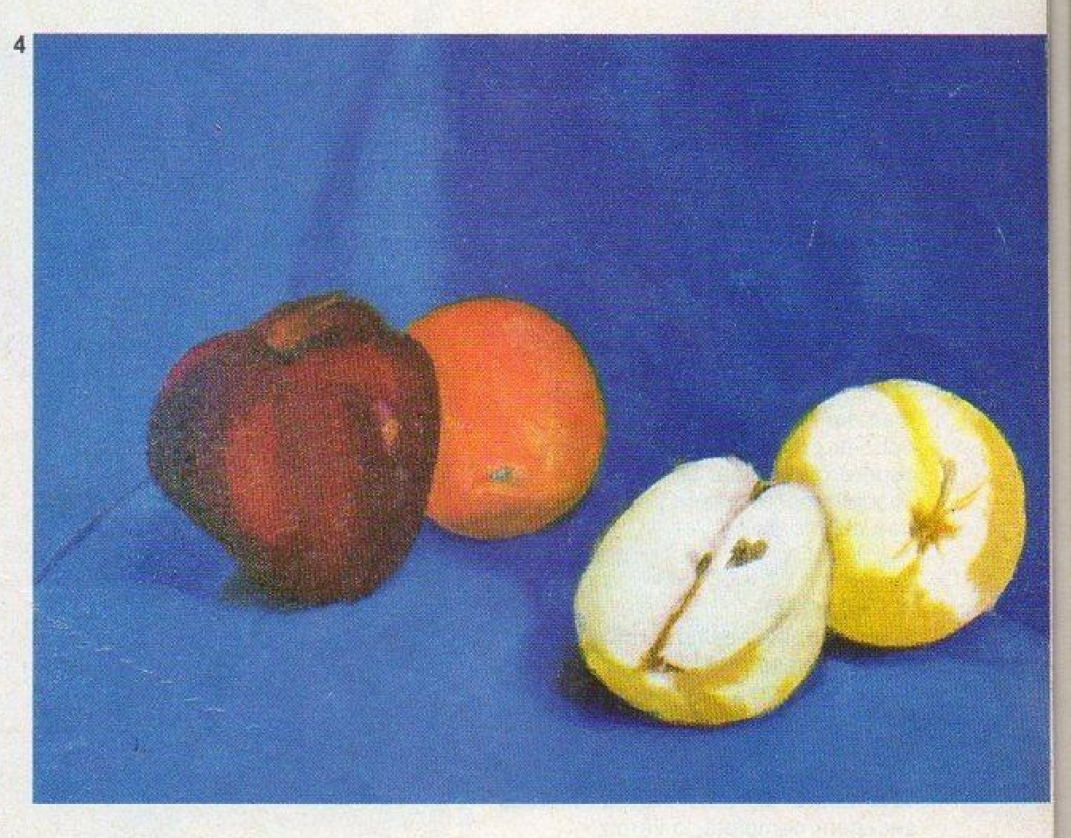
Lembre-se também de que pintar um quadro é um processo criativo. Os exemplos e soluções apresentados devem servir como orientação, jamais como regras absolutas. O mesmo se aplica às misturas de tintas. Embora elas tenham sido estabelecidas para ajudá-lo a começar o seu primeiro trabalho, grande parte do prazer de pintar está justamente nas descobertas pessoais.

Portanto, se você tiver vontade de pintar de alguma outra forma e com outras cores diferentes, não hesite!

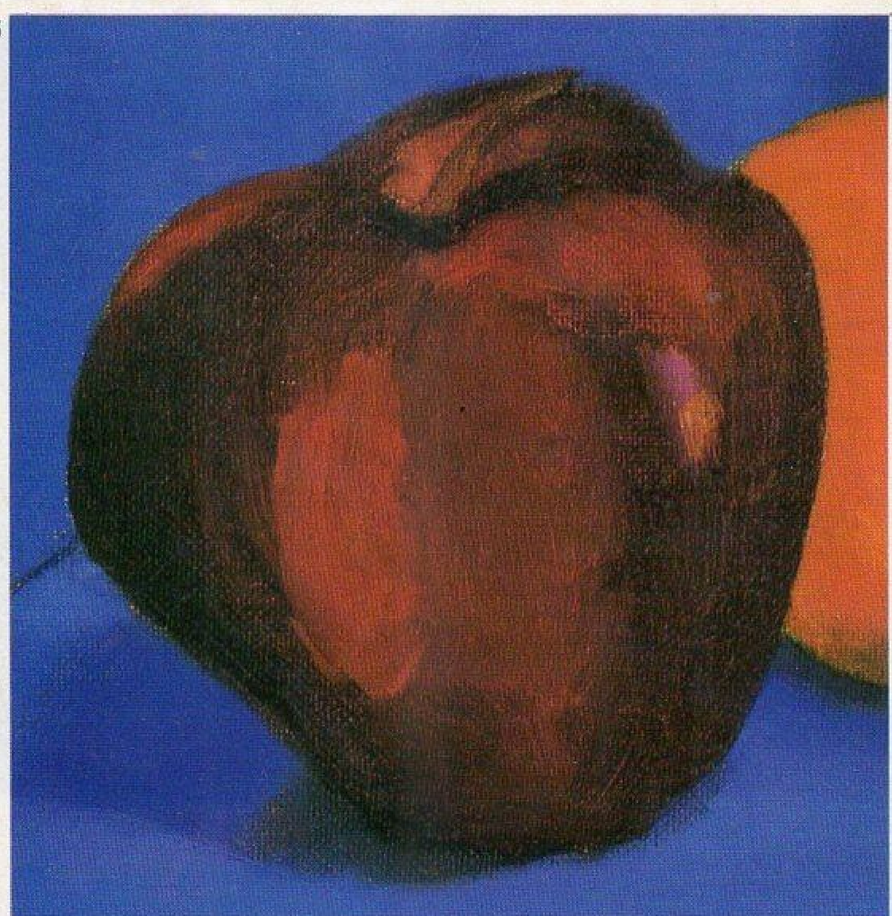
3



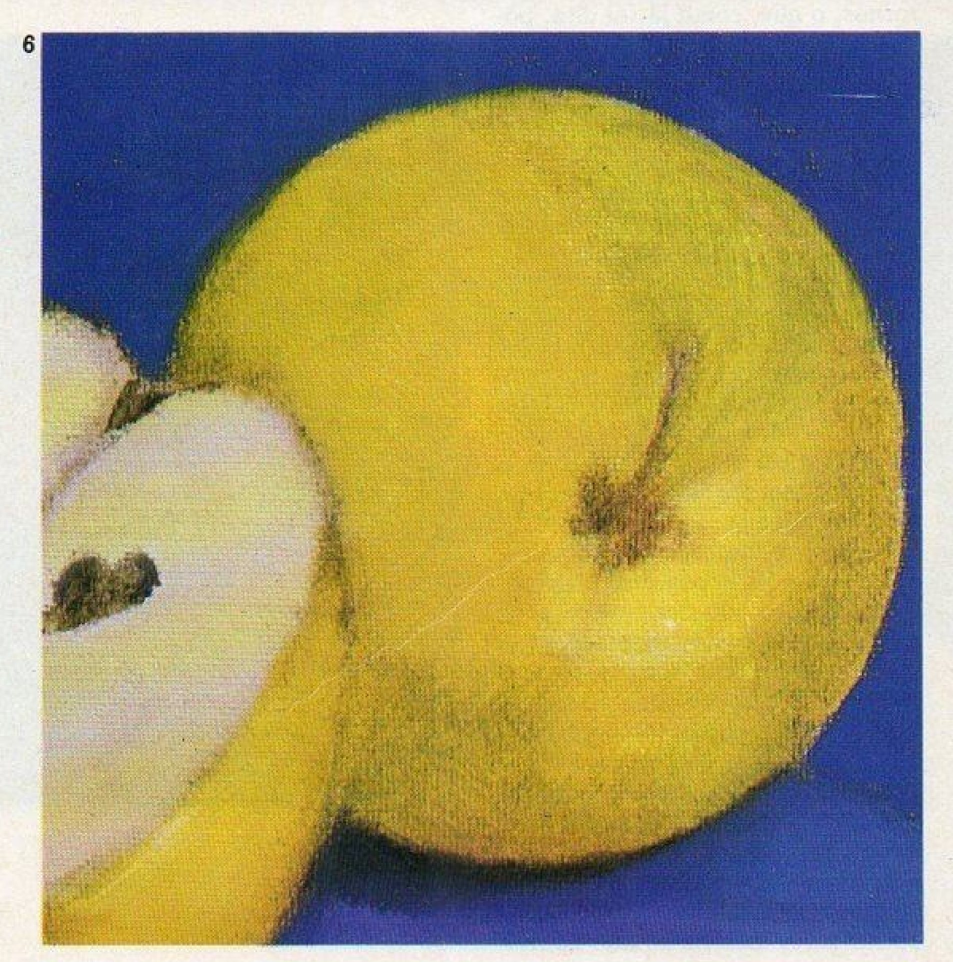
4



5



6



☆ COMECE PELOS ESCUROS

Pinte primeiro os tons escuros e, a partir daí, os mais claros. Isso porque as regiões escuras são mais facilmente identificadas e, uma vez pintadas, servem como referencial para os demais tons do quadro. Verifique se, por erro, os tons não estão mais escuros do que os reais.

MANTENHA A SIMPLICIDADE

Jamais avalie sua pintura com base no grau de semelhança entre ela e o modelo. Lembre-se: pintar não é como tirar uma fotografia do modelo. Você deve optar sempre entre o que incluir e os detalhes dispensáveis.

! ECONOMIZE AS TINTAS

Fora do tubo, a tinta a óleo absorve oxigênio do ar, tornando-se seca e imprestável. A rapidez com que isso ocorre depende de vários fatores, inclusive da cor da tinta. O carmim-alizarin, por exemplo, pode durar até uma semana na paleta, enquanto o terra-de-sombra natural costuma secar da noite para o dia. Até certo ponto é possível retardar esse processo. Mergulhando a paleta dentro da água a tinta se oxidará mais lentamente. Você pode também cobri-la com um plástico. Mas não espere que a tinta se mantenha absolutamente fresca por mais do que alguns dias.

A SECAGEM

Coloque seu trabalho terminado em um local seguro para secar. O ideal é que seja um lugar sem poeira e sem luz solar direta. Caso você queira envernizar a pintura para protegê-la, espere pelo menos por seis meses. Se envernizada antes da secagem completa, o verniz combina-se quimicamente com as tintas, tornando-se irremovível. Se mais tarde ele amarelar ou perder a transparência, não há solução.



5. A maçã vermelha e a laranja

Termine a pintura da laranja com laranja-cádmio (**D**) e alguns toques de amarelo-ocre e amarelo-limão. Carregue no amarelo-limão nas partes claras (**C**). Use esta última cor misturada ao branco (**K**) para obter os reflexos.

Na maçã vermelha, os reflexos são feitos com branco-titânio e um pouco de carmim-alizarin e amarelo-limão. Mescle as sombras das frutas com o primeiro plano: manuseando o pincel com extrema leveza, suavize os contornos acrescentando tinta clara às zonas escuras, e vice-versa.

6. Termine as maçãs verdes

Usando amarelo-limão com um pouco de branco nas áreas mais claras (**K**), e mais branco nos reflexos, você completa as maçãs verdes. Com branco e uma leve porção de amarelo-ocre pinte a superfície cortada da maçã, adicionando um pouco de terra-de-sombra natural para escurecer o miolo e as sementes. A seguir, trabalhe a sombra do canto superior esquerdo do fundo. Depois pare, descanse, e volte para uma avaliação final com a vista fresca.

Este exercício tem como objetivo principal fazê-lo trabalhar com tons escuros e claros — e não apenas conseguir uma reprodução natural das cores. Você verá que, ao adicionar branco a uma cor, ela se torna mais clara e também mais fria e opaca. E o preto, além de escurecer uma cor, acaba se comportando como o azul: esverdeando o amarelo e arroxeando o vermelho, por exemplo.

Óleo: pincéis e pinceladas

Um dos maiores prazeres da pintura a óleo é a forma como a tinta reage ao pincel. Cada tipo deixa uma diferente marca na tela. Para pegar o jeito de cada pincel, só mesmo manuseando-o. Assim, você descobrirá qual o melhor deles para cada caso em particular.

Mantenha o pincel sempre bem abastecido de tinta. Quando esta acaba, o pincel deixa uma marca fina e descontínua sobre a tela.

A foto abaixo mostra como os diversos tipos de pincel — dos duros aos mais macios — produzem diferentes efeitos. Os de cerda são mais comumente usados na pintura a óleo, e os mais duros. São também os que cobrem uma superfície maior da tela, e os que asseguram uma maior uniformidade.

Pincéis de cerda

Redondo grande: é o pincel ideal para preencher grandes áreas.
Oval chato *(filbert)*: é um pincel versátil. Longo e flexível, tem as bordas ligeiramente arredondadas, produzindo pinceladas delicadas.
Chatos de cerdas curtas ou longas: possuem pontas retas, produzindo faixas bem definidas. Além disso, possibilitam a pintura de linhas e detalhes com a borda da ponta. Os de cerdas mais curtas produzem pinceladas mais texturizadas, onde se revelam nitidamente as formas das cerdas do pincel — ou seja, com ranhuras mais acentuadas.

Pincéis macios

São feitos de pêlo de marta e de misturas de marta com náilon e pêlos de boi. Existem também em três formatos: chatos, redondos e ovais. São utilizados para trabalhar os detalhes de maior precisão. O pequeno e chato permite pinceladas bastante uniformes. Para detalhes, os melhores são os redondos de ponta fina.

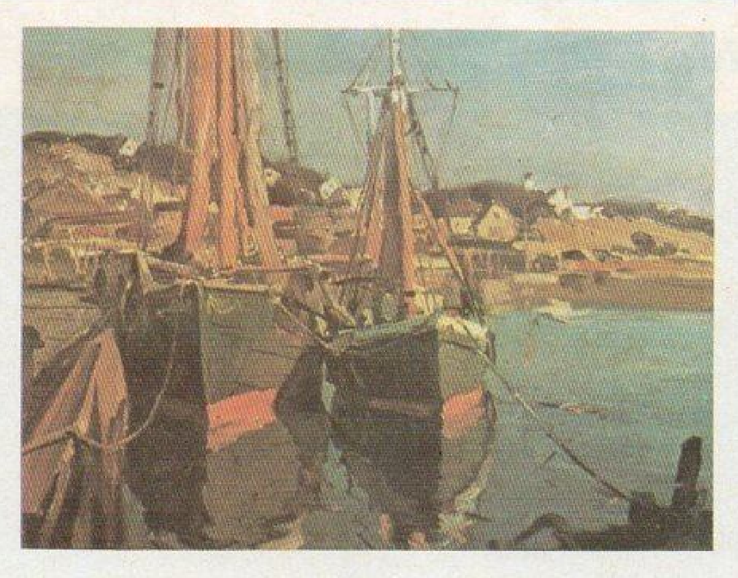
Segure o pincel de modo a formar um ângulo reto com a superfície da tela. Assim, você conseguirá pinceladas bem uniformes.



A redondo pequeno
B redondo grande
C oval chato pequeno
D oval chato grande
E chato pequeno, cerda curta
F chato grande, cerda curta
G chato pequeno, cerda longa
H chato grande, cerda longa

Como criar efeitos vívidos

Esta cena de um porto, do pintor Emile Gruppé, nos mostra uma superfície pintada de forma bastante vívida. As variadas direções das pinceladas e o uso de tinta ora espessa, ora diluída, dão mais vida ao quadro. No detalhe abaixo, vale notar que a maior parte das áreas escuras recebeu tinta diluída, enquanto as mais claras, tinta espessa. As cores escuras foram aplicadas com bastante uniformidade; já as claras, feitas com pinceladas sem retoques, mostram uma tinta espessa caracterizada por sulcos e ranhuras bem acentuados — o chamado impasto.



A luz do entardecer faz com que as casas a distância se sobressaiam. Por isso elas foram pintadas com tinta mais espessa.

No morro, as casas estão muito distantes. Assim, mal se pode distingui-las. Pinceladas rápidas com tinta espessa sintetizam e simplificam suas formas.

Os ângulos dos contornos das casas contrastam com as formas redondas das árvores. E estas, misturadas ao céu, fazem surgir uma sensação de névoa ao longe.

Uma única pincelada horizontal é suficiente para expressar o casco de um veleiro.

A tinta espessa (impasto) no campo de capim seco realça essa área do quadro.

Solventes e preparados



Óleos e solventes

Óleo de linhaça: a tinta a óleo já contém óleo de linhaça e, quando de qualidade, apenas a proporção necessária para dar-lhe boa consistência. O grau de fluidez de uma tinta pode ser aumentado com a adequada adição de solventes. Despeje um pouco de óleo de linhaça num copinho apropriado. Depois, molhe o pincel no óleo, em seguida na tinta, e misture os dois na paleta até obter a consistência desejada.

Terebintina: para tornar a tinta ainda mais fluida, adicione algumas gotas de terebintina à mistura de tinta e óleo de linhaça. Quanto mais terebintina, mais líquida a tinta se tornará — e também mais fraca a sua película.

Preparado para pintura: alguns artistas preferem compor um preparado especial para pintura, misturando partes iguais de óleo de linhaça e terebintina, guardando esse preparado num recipiente. Neste caso, ao pintar coloca-se essa mistura num copinho e mais terebintina num outro, para tornar a tinta ainda mais líquida e fosca. Muitos artistas preferem trabalhar apenas com essa mistura meio a meio.

Cuidados necessários: ao terminar de pintar, limpe cada recipiente com um paninho. Tampe todos os recipientes para que a terebintina não evapore e o óleo de linhaça não resseque.



Tinta espessa e tinta rala

Uma boa idéia é combinar a tinta espessa (também chamada "gorda") e a tinta diluída ("magra"). Um recurso em geral usado é trabalhar com tinta espessa para as cores mais claras, reservando o emprego de tinta rala para os tons escuros.

O capim da paisagem (na página ao lado) foi pintado em primeiro lugar, com pinceladas bem delgadas de tinta diluída. Em seguida, com a grama ainda molhada, pintaram-se as papoulas, trabalhando-as com pinceladas curtas e tinta muito espessa. Note também que as flores em primeiro plano receberam tinta mais espessa do que as outras.

O detalhe da pintura que representa um bosque (acima) mostra os efeitos obtidos com o uso de pincéis macios e de tinta bem diluída. Pinceladas fluidas mesclam-se umas às outras, com pouquíssima textura. Observe como os reflexos das árvores fundem-se na água escura.

IMPASTO
Este é o nome da tinta espessa, "gorda", aplicada grosseiramente com pincel ou espátula. O impasto é uma técnica muito útil para criar texturas acentuadas, dando impressão de relevo à superfície do quadro.

Mistura de cinzas e neutros

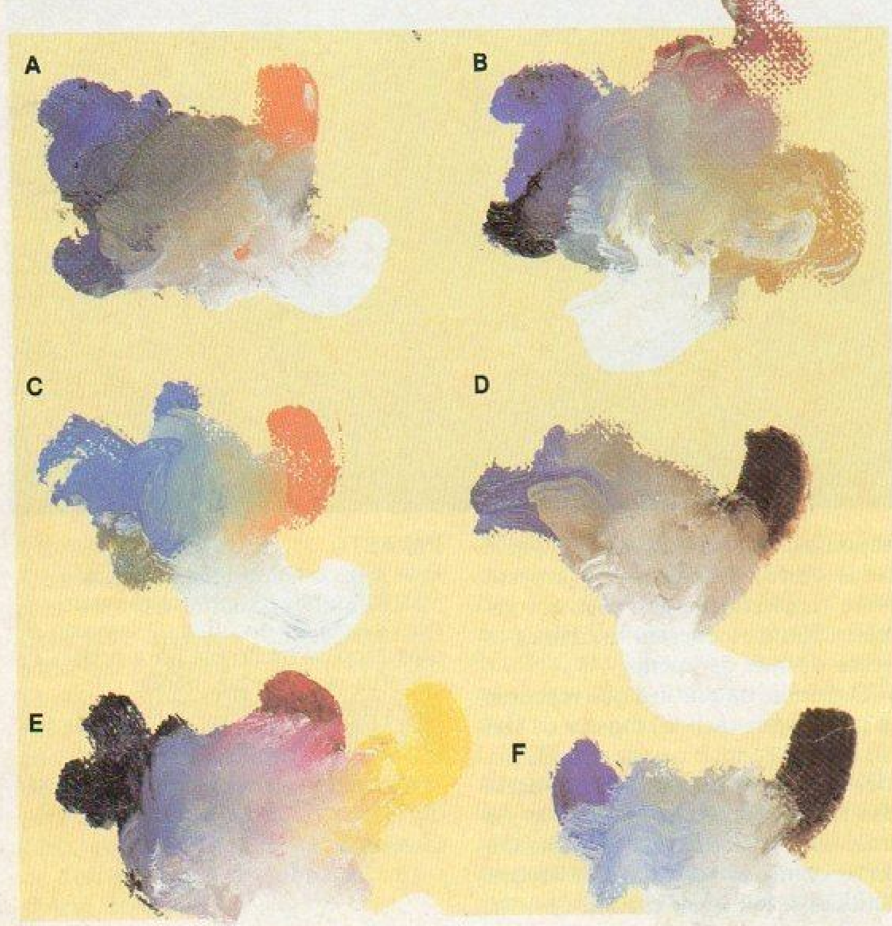
AZUIS FRIOS
O azul-cerúleo é suave, claro, ótimo para formar tons sutis de cinza. Se você tiver apenas dois azuis, devem ser cerúleo e ultramar. Já o azul-ftalo (azul-Winsor ou monastral) é bastante forte e tende a dominar nas misturas. Mais frio que o ultramar, forma belos tons de roxo quando misturado ao carmim-alizarin.
O cerúleo e o ftalo misturam-se muito bem com o azul-ultramar.

MISTURAS NEUTRAS
A: Ultramar, laranja-cádmio, branco-de-titânio.
B: Ultramar, carmim-alizarin, amarelo-ocre.
C: Azul-cerúleo, laranja-cádmio, branco-de-titânio.
D: Azul-cobalto, terra-de-sombra queimado.
E: Azul-ftalo, carmim-alizarin, amarelo-limão-cádmio.
F: Ultramar, terra-de-sombra natural, branco-de-titânio.

As cores que vemos a nossa volta não são, em sua maioria, tão óbvias como as primárias (amarelo, vermelho e azul). Uma das dificuldades da pintura é a obtenção dessas outras cores, freqüentemente neutras. (Para o artista, neutras são as cores acinzentadas, obtidas pela mistura de duas cores complementares.)

As cores neutras têm importante participação em pintura. Uma delas pode avivar ou realçar outra, mais pura, que se encontre a seu lado.

Como definir determinada cor neutra, para caracterizá-la, por exemplo, como fria ou quente? Eis alguns exemplos do que acontece quando misturamos uma cor fria a uma quente: pelas amostras abaixo (de A a F) você pode perceber como as cores neutras obtidas (ao centro de cada mancha) variam conforme seja quente ou fria a cor que se adiciona em maior quantidade à mistura. O resultado das misturas também depende das proporções escolhidas.



O exemplo da página ao lado, preparado pelo artista George Cherepov, revela como diferentes cores neutras funcionam numa pintura. Há, no caso, uma boa gama dessas cores — frias no fundo, mais quentes no primeiro plano.

Monte uma natureza-morta como a do exemplo e, como exercício, observe o caráter das cores "intermediárias" neutras, na luz e na sombra.

1. O esboço

Um dos passos iniciais é pintar objetos domésticos com os quais estamos acostumados. Reúna alguns deles sobre uma mesa, organizando-os numa composição de seu agrado.

Inicialmente, esboce o motivo a lápis, no bloco de desenho, procurando prestar muita atenção à interação das formas básicas. Depois, você tanto pode esboçar essas formas na tela com alguns traços de carvão (use pano limpo para eliminar os excessos, pois as linhas devem ficar esmaecidas) quanto passar diretamente à etapa seguinte: pintar o esboço com um pincel redondo bem macio mergulhado em terra-de-sombra natural diluído em terebintina.

2. Acrescente as cores

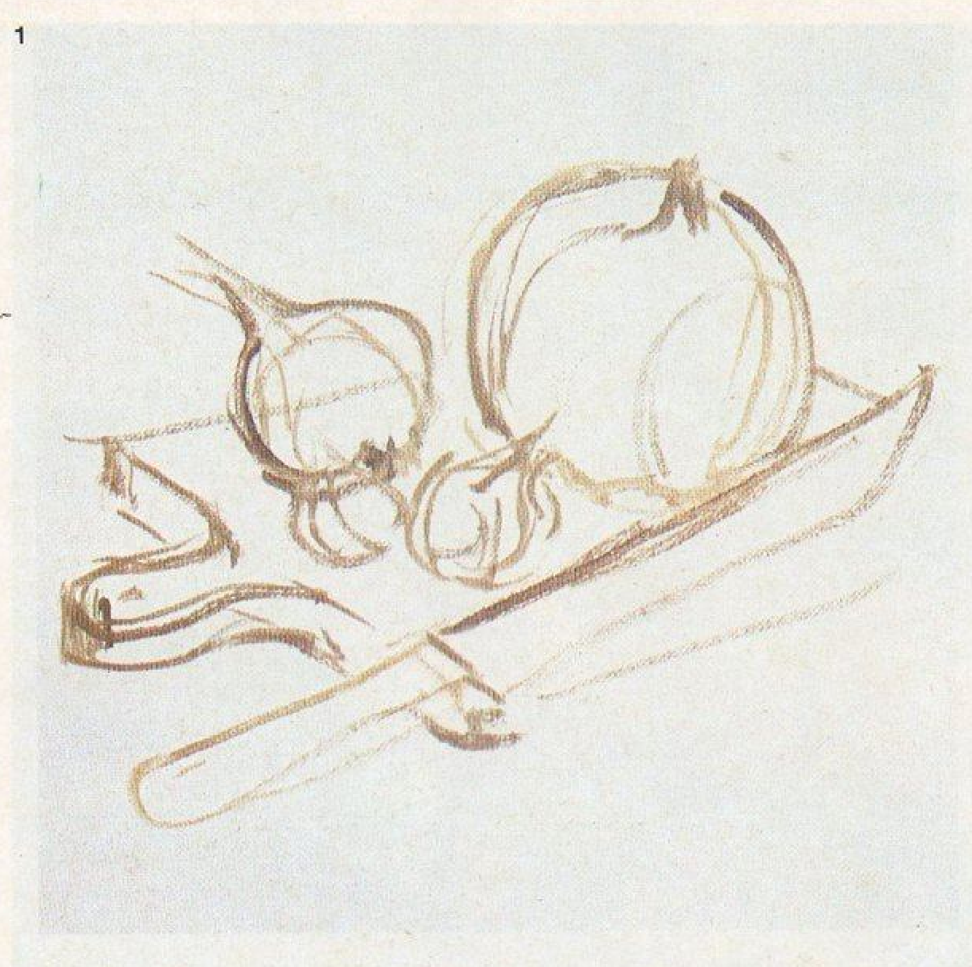
Depois que a tinta do esboço estiver seca, comece a preencher com cores algumas das formas. Neste e no próximo estágio, use apenas os pincéis maiores, de cerdas de porco.

Se iniciar pela cebola (como na demonstração), preste atenção à intensidade do tom — isso é importante, pois o branco da tela pode, por contraste, dar a impressão de que o tom escolhido é mais escuro do que na realidade. Para avaliar bem o tom da cebola, pinte logo o fundo.

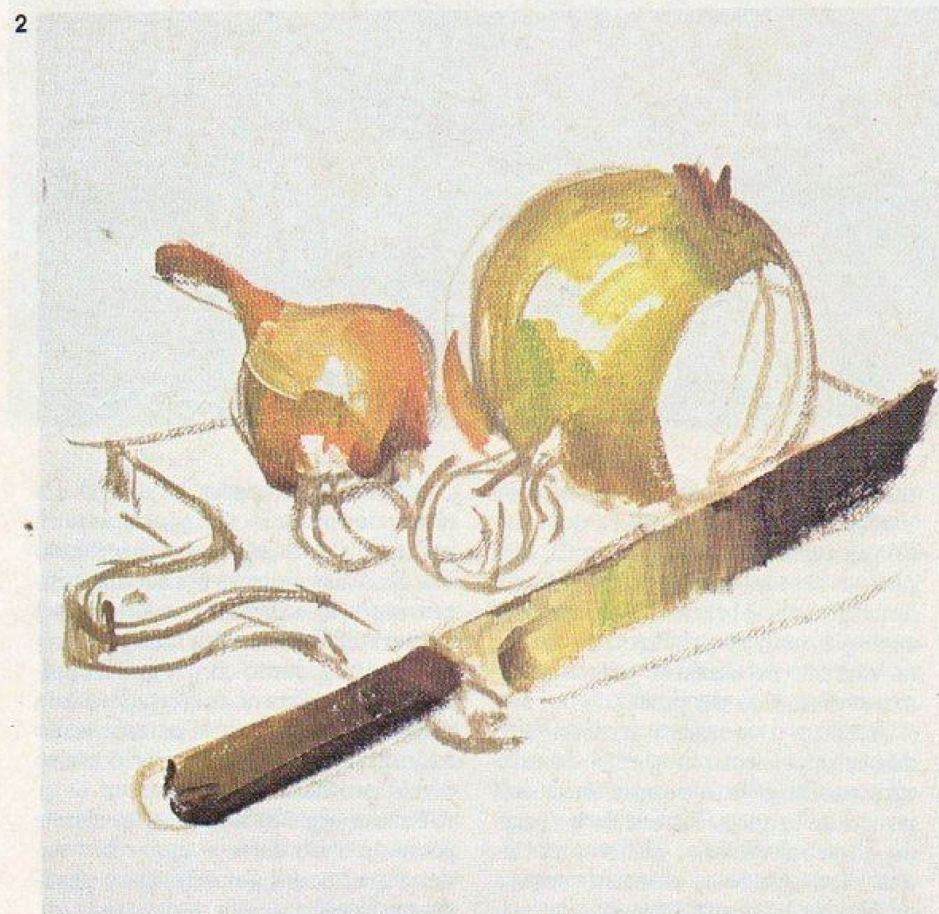
No exemplo, a cebola maior foi pintada com uma mistura de amarelo-cádmio, ultramar e terra-de-siena queimado. Para a menor, o artista usou essa última cor, mais amarelo-ocre e branco, adicionando um pouco de ultramar para as partes mais escuras.

As áreas escuras da faca também são de uma mistura de ultramar e terra-de-siena queimado. Na parte da lâmina junto ao cabo refletem-se os tons amarelos da cebola.

1



2



Faça o exercício da cebola

CONFIRA SEU DESENHO
Verifique se os objetos da composição dispõem-se de maneira adequada na tela, como no exemplo da cebola. Examine também seu desenho, para ter certeza de que corresponde fielmente ao motivo. Experimente olhar alternadamente o motivo e a tela. Se você fizer isso com bastante rapidez, verá que é mais fácil corrigir o desenho.

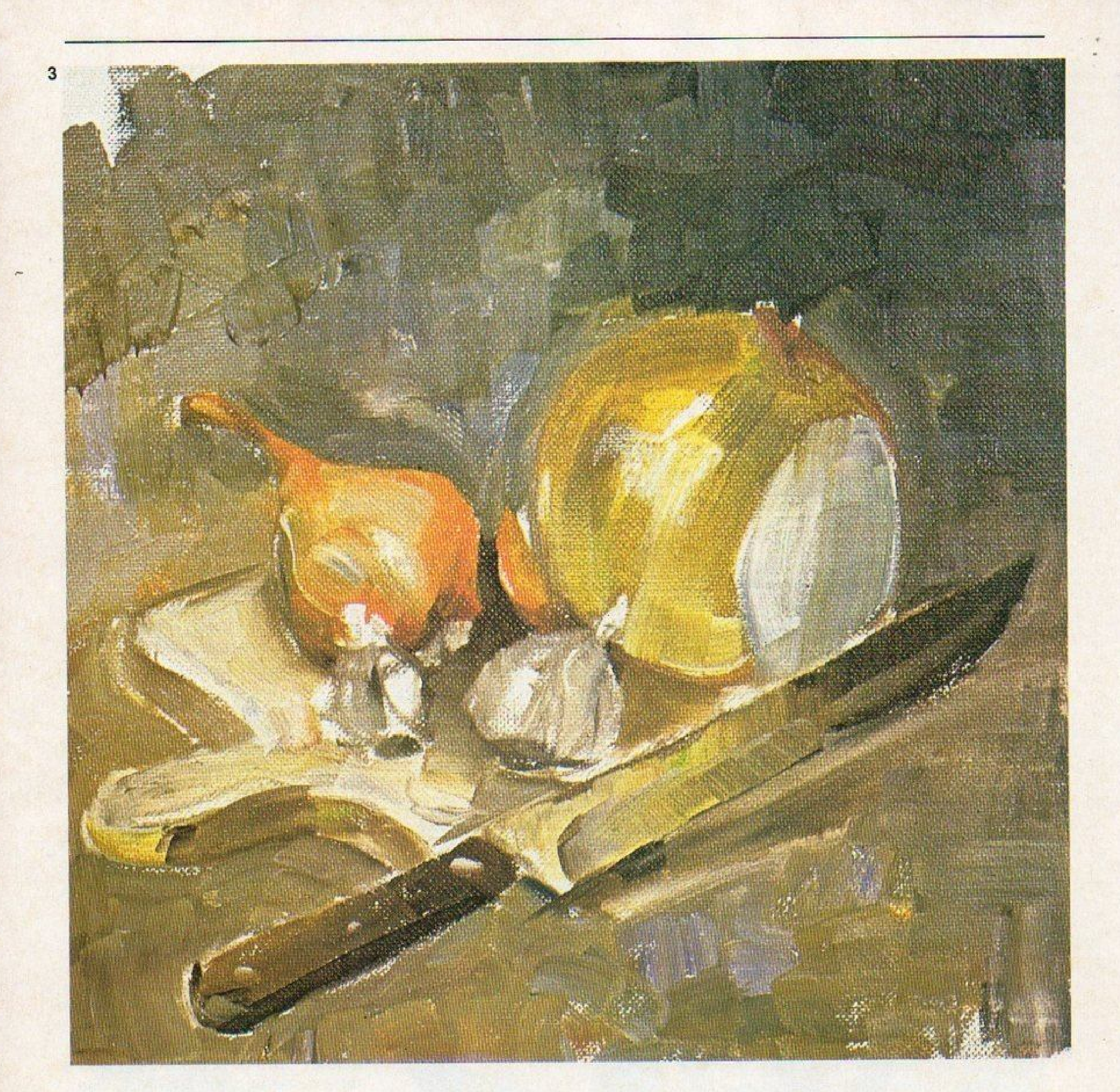
Procure reproduzir bem a perspectiva da tábua e trabalhe com cuidado as formas arredondadas.

! O QUE PODE DAR ERRADO
A falta de contraste entre os tons claros e os escuros pode resultar numa pintura apagada e sem vida; assim, ao pintar, atente para esse aspecto. Outro ponto a observar: há suficiente variedade de cores neutras quentes e frias?

MATERIAL EMPREGADO
☐ Pincéis grandes de cerdas de porco — por exemplo, um chato n.° 12 ou um oval chato n.° 11 para pintar as grandes massas de cor; para o trabalho mais detalhado experimente usar um pincel chato menor ou um oval chato como o n.° 7 ou o n.° 8. De resto, use pincéis só de marta ou misto de marta: um redondo n.° 5 para os detalhes e um chato n.° 12 para mesclar as cores do fundo.
☐ Painel ou prancha cobertos com tela, de cerca de 30 x 40 cm.
☐ Paleta com sete cores: branco-de-titânio, amarelo-cádmio, amarelo-ocre, ultramar, terra-de-sombra natural, terra-de-sombra queimado e terra-de-siena queimado. Note que aqui se usou terra-de-sombra queimado, o mais escuro dos marrons, mais quente do que o terra-de-sombra natural, e excelente para misturas.

TELA SOBRE PRANCHA
Uma prancha ou um pedaço de duratex cobertos por tela são uma boa idéia para se trabalhar com tela sem gastar muito. Você mesmo pode montar o tecido sobre a prancha, sem nenhuma dificuldade.

3



3. As outras formas

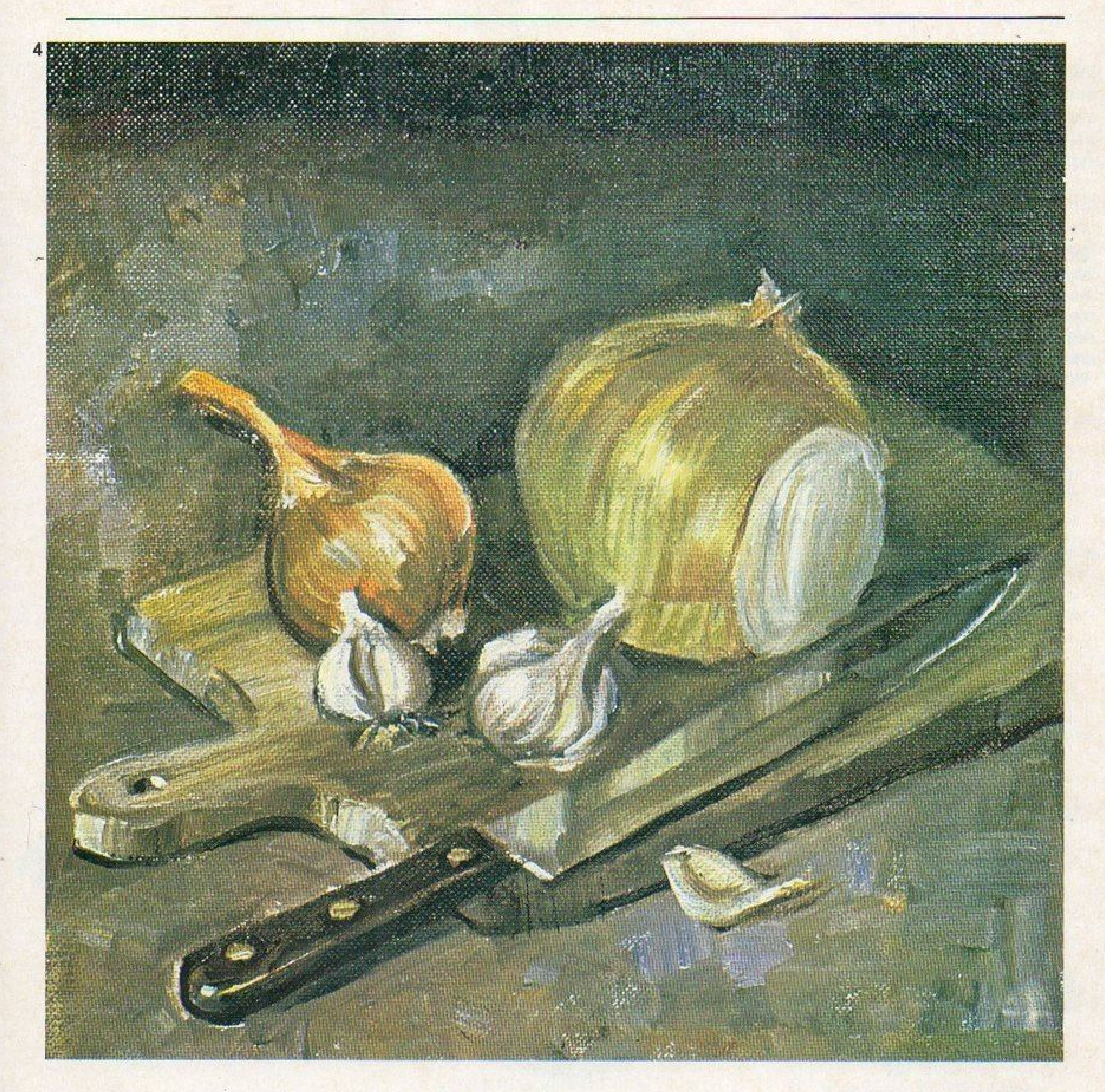
Agora, preencha as regiões restantes. Será mais fácil acertar os tons quando a maior parte da tela já não estiver mais em branco. Assim, neste momento você não deve se preocupar com o fato de a pintura estar um pouco grosseira — isso poderá ser corrigido mais tarde. Por enquanto, procure pensar apenas no conjunto.

O tom escuro que aparece acima e atrás das cebolas compõe-se de uma mistura de terra-de-sombra queimado, ultramar, amarelo-ocre e branco. A mesma mistura estende-se pela tampa da mesa, com a gradual substituição de terra-de-sombra queimado por terra-de-siena queimado. Depois, acrescente um pouco mais de amarelo-ocre e branco. Note que, no exemplo, não se procurou disfarçar as marcas produzidas pelos movimentos amplos do pincel.

Acentue o contorno arredondado das cebolas com pinceladas da mistura usada para o fundo, mais um pouco de branco. Para a face cortada da cebola maior, utilize pinceladas verticais dessa mistura, com a adição de bastante branco.

As formas menores — o alho e a tábua de cortar — são pintadas com ultramar, terra-de-sombra queimado e branco. Use menos branco na sombra entre as cebolas e o alho. Esse mesmo tom aparece na lateral do cabo da tábua, junto com algumas pinceladas da mistura amarelada usada antes. O mesmo tom é acrescentado à lâmina da faca, para criar o efeito de reflexo da cebola no metal.

Para completar este estágio, clareie parte do cabo da faca com terra-de-siena queimado, amarelo-ocre, ultramar e branco.



4. Com os pincéis menores

Enquanto a tinta ainda está molhada é hora de usar os pincéis menores. Escolha um de marta e outro de cerdas de porco. Trabalhe com pinceladas nítidas e soltas, antes que a tinta seque.

Com o pincel de cerdas de porco, dê as pinceladas curvas que compõem as cebolas e os alhos. Para isso, use uma mistura de ultramar, amarelo-ocre, terra-de-sombra queimado (ou terra-de-siena queimado e branco). Para as pinceladas de cor mais clara, faça uma mistura de terra-de-sombra queimado, amarelo-ocre e bastante branco. Use novamente o pincel para acrescentar um pouco dessas misturas à tábua de cortar, formando a textura da madeira.

Escureça as beiradas da tábua com ultramar, terra-de-siena queimado e um pouco de branco. Em seguida, você pode trabalhar com o pincel redondo de marta para dar o acabamento da superfície da lâmina da faca, com essa mistura.

Use também o pincel de marta para pintar linhas mais escuras da mesma mistura (obviamente, com menos branco) na parte de baixo dos vegetais, da tábua de cortar e da faca, para sugerir as sombras.

Finalmente, acrescente detalhes como os rebites do cabo da faca, o orifício do cabo da tábua e uma pincelada de branco puro perto da ponta da lâmina da faca.

Com um pincel chato de marta, trabalhe cuidadosamente a porção superior direita do fundo, para mesclá-la e suavizá-la. Contudo, não exagere: procure deixar transparecer as pinceladas originais, que darão espontaneidade à pintura.

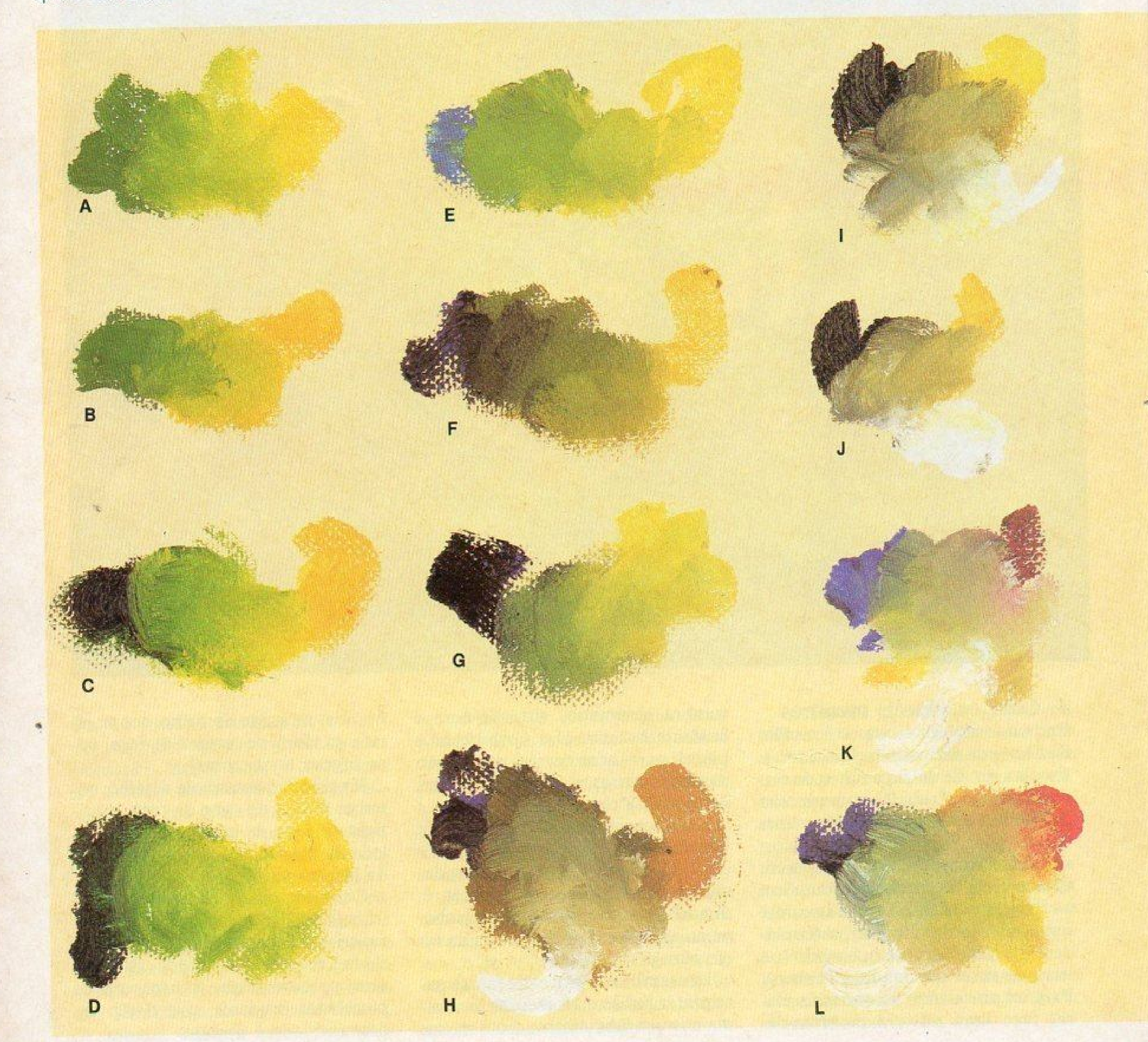
Mistura de verdes

DOIS VERDES NOVOS
Verde-seiva: É um verde intenso, escuro. É uma cor interessante, mas apenas moderadamente permanente.
Verde-permanente claro: Um bom verde-claro, um pouco mais quente que o esmeralda.

Muitos pensam que as cores da pele são as mais difíceis de reproduzir — até que tentam copiar os verdes da natureza. O verde é a cor predominante nas paisagens; portanto, dominar e entender seu uso é especialmente importante.

A vantagem de preparar os verdes — ao invés de adquirir os tubos prontos — é que com as cores de sua paleta básica você pode preparar verdes quentes ou frios de maneira bem econômica. Além disso, os verdes de tubo geralmente precisam ser trabalhados com espátula antes de serem usados.

A maioria das folhagens não são exclusivamente verdes. Se você olhar para uma folha de um arbusto, a cor inicial que você vê é o verde, mas, se quiser incluir o arbusto num quadro, pintá-lo inteiramente de verde não será a solução. Um exame mais acurado revelará outras cores — cinzas e



amarelos frios no arbusto e cinzas arroxeados nas árvores ao fundo — que você gostará de incluir.

Verdes quentes e frios

É importante saber que os verdes podem ser quentes ou frios. Como saber qual deles usar? A resposta está no tipo de fonte de luz. Num dia ensolarado, por exemplo, uma árvore fica banhada de luz com tonalidade ocre. O lado iluminado da árvore será de um verde quente, como algumas das misturas reproduzidas abaixo. De fato, os verdes da natureza são geralmente quentes, embora os verdes na sombra ou em paisagens de tempo nublado façam parte do grupo de misturas mais frias.

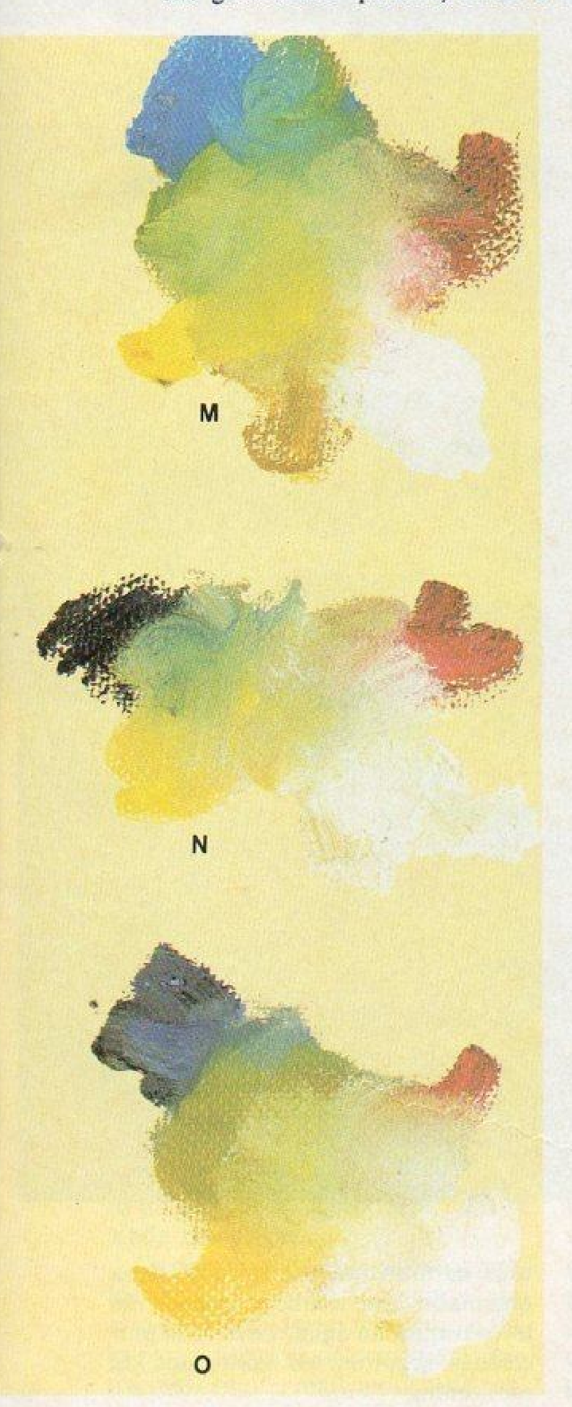
O brilho dos verdes

Tenha sempre o cuidado de notar a intensidade dos verdes que usar. Quando um verde entra na sombra, fica mais frio e também sofre uma perda correspondente, em termos de intensidade. Amarelo-limão e amarelo-cádmio misturados com azul podem produzir verdes excessivamente brilhantes. Neste caso, tente usar preto em vez de azul — produz verdes excelentes.

Usando os amarelos

Para clarear um verde não basta simplesmente acrescentar-lhe branco, pois este último, assim como o preto, atua como cor fria numa mistura. Para diminuir essa frieza, acrescente amarelos ao branco.

Ao fazer amostras experimentais, tente substituir os amarelos aqui sugeridos por outros, quentes ou frios. Lembre-se de que algumas cores dominam numa mistura, e outras são fracas. O azul-cerúleo, por exemplo, é uma cor relativamente fraca; assim, bastará apenas um pouco de amarelo-cádmio para fazer um verde.



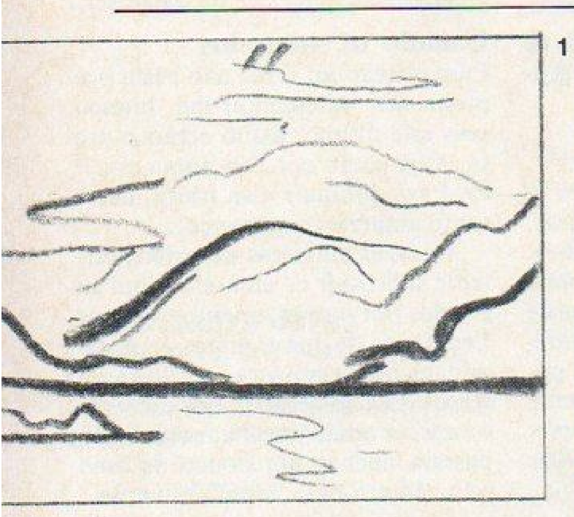
COMO PREPARAR SEUS PRÓPRIOS VERDES
Estas amostras representam as misturas que produzem alguns dos muitos verdes que podem ser encontrados na natureza. Não as considere como "regras para pintar verdes", e sim como instrumentos para ajudá-lo a fazer experiências. Elas vão desde as misturas mais óbvias de verde-amarelo, passando por azul-amarelo, chegando às combinações mais complicadas; estas são resultantes do acréscimo de uma cor complementar e de branco.

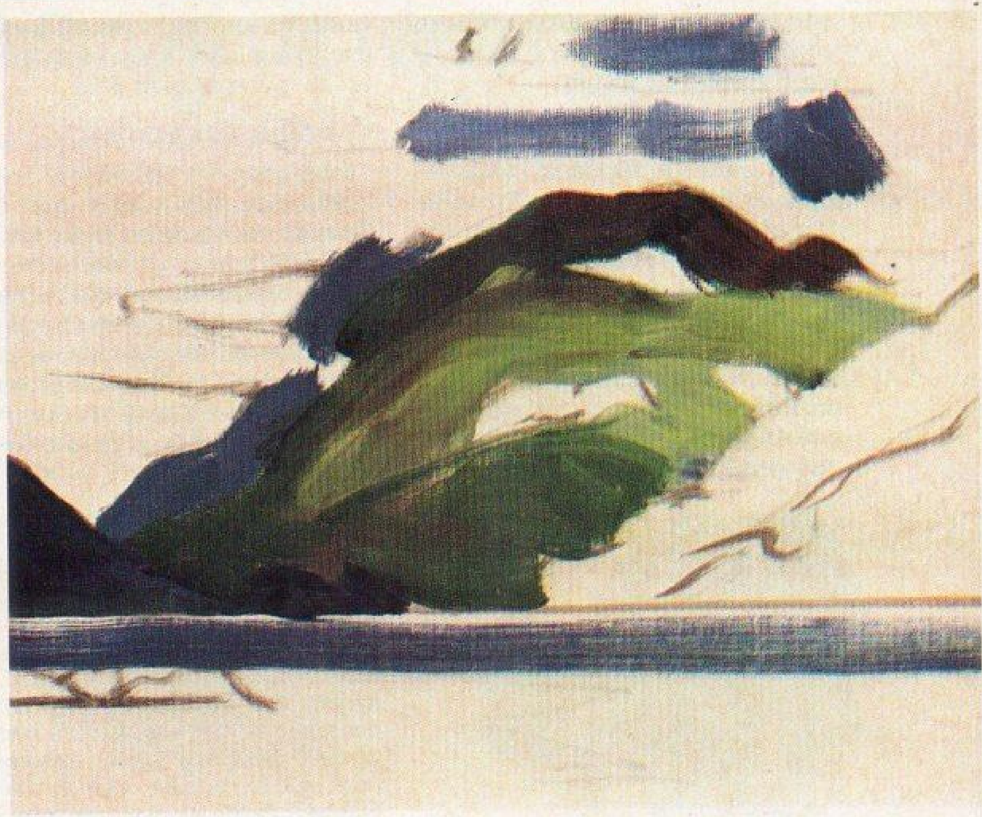
Amostras de A a D
Trata-se de uma série de combinações feitas de verdes quentes e frios com amarelos.

Amostras de E a H
São combinações de azuis quentes e frios com amarelos (todos os azuis são frios, mas alguns são relativamente mais quentes que outros). O branco corta a intensidade da cor, e por isso foi omitido nessas misturas. É sempre bom ver como fica a mistura com a cor pura, antes de clareá-la.

Amostras de K a O
Constituídas de três cores mais branco, são as combinações mais interessantes. Observe que em cada uma das misturas de três cores pode-se obter verdes quentes e frios, dependendo da quantidade de amarelo incluída. O branco clareia a mistura, tornando-a também mais neutra.

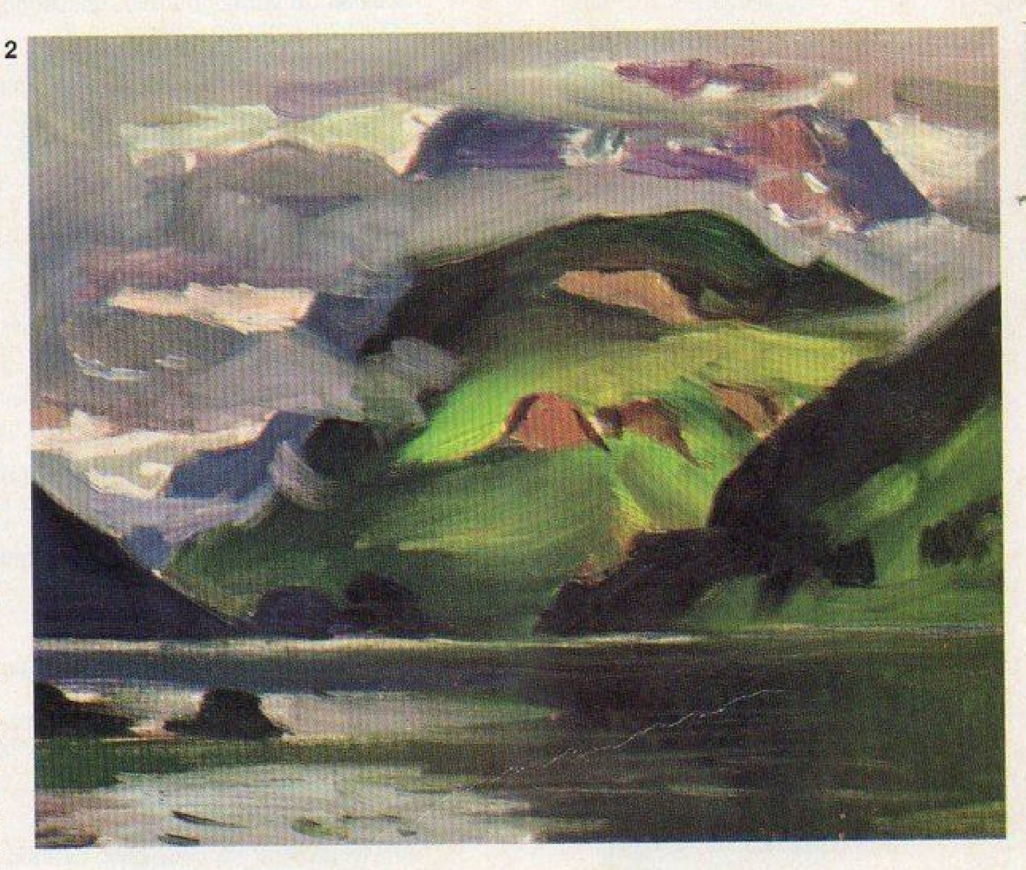
Cores usadas nas combinações:
A - Verde-permanente claro e amarelo-limão (fria).
B - Verde-permanente claro e amarelo-cádmio claro (mais quente).
C - Verde-seiva e amarelo-cádmio (mais quente ainda).
D - Verde-esmeralda e amarelo-limão (mais fria).
E - Azul-cerúleo e amarelo-limão (fria).
F - Ultramar e amarelo-cádmio claro (mais quente).
G - Azul-ftalo e amarelo-limão (fria).
H - Ultramar e amarelo-ocre (quente e neutra).
I - Negro-marfim e amarelo-limão (fria e neutra).
J - Negro-marfim e amarelo-cádmio claro (quente e neutra).
K - Azul-cobalto, carmim-alizarin, amarelo-limão e branco-de-titânio (suave, um tanto fria).
L - Ultramar, vermelho-cádmio e amarelo-cádmio claro (mais quente e um pouco berrante).
M - Azul-cerúleo, carmim-alizarin, amarelo-limão e amarelo-ocre.
N - Azul-ftalo, carmim-alizarin, amarelo-limão e branco-de-titânio (estas cores são boas de se misturar; contudo, você pode tentar amarelo-cádmio em lugar de amarelo-limão).
O - Ultramar, carmim-alizarin e amarelo-cádmio claro (pela circunstância de que este amarelo e este azul são mais quentes, a combinação tende a formar um verde mais quente).



1


Exemplo: paisagens verdes

Esta impressionante paisagem de George Cherepov mostra a interessante combinação de verdes quentes e frios. Se você olhar para o quadro acabado, verá cores quentes no céu, na água e na encosta da montanha. Misture-as com as chamadas cores de terra — terra-de-siena queimado e amarelo-ocre.

2


1. Esboce as cores principais

Após fazer um esboço simples com o pincel (acima), usando uma cor fria, comece a delinear as cores principais que aparecem na beira do lago e na água. Para os azuis, escolha azul-ftalo com um pouco de terra-de-siena queimado nos pontos mais quentes. Para criar os verdes profundos, intensos, combine amarelo-cádmio claro e azul-ftalo com um toque ocasional de cor de terra marrom-avermelhada.

2. Enfatize cores quentes e frias

Para o tom suave do céu, tente uma combinação de ultramar com azul-cobalto, acrescidos de carmim-alizarin e amarelo-ocre. Essas cores repetem-se na parte mais luminosa da água, vista no canto esquerdo. Os verdes profundos da linha litorânea à direita — feitos com as mesmas misturas descritas na etapa anterior — repetem-se também na água.

A luz que incide sobre a encosta da montanha é em amarelo-cádmio claro com um toque de azul-ftalo, que é uma cor forte. Como a luz do sol incide diretamente, produz um verde quente, em contraste com os verdes mais frios das sombras. Para os tons de marrom, use terra-de-siena queimado, que também aparece em leves toques na água. Faça suas pinceladas seguirem os contornos da montanha.



3. Acrescente os detalhes

Esfrie mais as nuvens em alguns lugares com misturas de azul e branco. Reforce os contornos da paisagem com escuros fortes, feitos em tons de terra marrom-avermelhada e azul-ftalo, misturados com amarelo-cádmio claro.

A seguir, concentre-se nos detalhes, tais como a encosta ensolarada e a ondulação na água, usando pinceladas curtas, interrompidas, com toques de azul para captar a cor do céu. Observe também como as cores quentes são usadas sutilmente na parte mais clara da água, repetindo-se ainda nas nuvens.

Os dois tipos de azul são importantes neste gênero de paisagem — um azul profundo, forte, frio como o ftalo para os tons mais profundos; outro mais suave, mais moderado, como ultramar ou cobalto para os azuis e cinzas mais suaves.

Observe que o céu também contém carmim-alizarin e amarelo-ocre, enquanto as partes escuras da encosta pedem uma cor de terra marrom-avermelhada, como terra-de-siena queimado. Lembre-se de que misturas "atmosféricas" como as que aparecem no céu e na água precisam sempre de muito branco.

Exceto pela ondulação da água no primeiro plano, este tipo de pintura apresenta pouquíssimos detalhes — o que significa poucas pinceladas curtas. Para pintar o céu, as montanhas e a água, é preciso usar pincéis grandes — e trabalhar com pinceladas amplas também. Use um pincel largo e de cerdas chatas para as áreas maiores de tinta, e um oval chato para detalhes do primeiro plano.

MATERIAL EMPREGADO

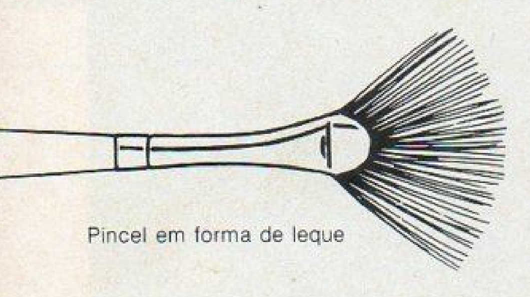
Prancha com tela preparada, de 46 x 36 cm. Pincéis de cerdas duras — chatos, para as áreas maiores; um oval chato pequeno, para os detalhes. Uma paleta de oito cores: branco-de-titânio, amarelo-cádmio claro, amarelo-ocre, terra-de-siena queimado, ultramar, azul-cobalto, azul-ftalo e carmim-alizarin.

☆ "AQUECENDO" A TELA

Quando estiver diante de uma tela em branco para fazer uma paisagem, tente misturar uma cor de terra quente (como o terra-de-siena queimado) com bastante terebintina. Passe a mistura na tela, limpando-a em seguida com um pano — ela quebra a frieza do branco, deixando a tela mais "receptiva".

Mistura de cores na tela

Joshua Reynolds, famoso pintor inglês do século XVIII, menciona em suas anotações que as cores devem ser misturadas sobre a tela. O que ele quis dizer, de fato, é que, embora preparemos as cores na paleta, nada se iguala à vitalidade e à espontaneidade da mistura cromática realizada na superfície da própria pintura.


Pincel em forma de leque

TEMPO DE SECAGEM
A pintura a óleo possibilita fazer diversas escolhas no que diz respeito à secagem da tinta. Quanto tempo você deve esperar entre uma sessão de pintura e a seguinte, e quando a tinta está seca? As respostas dependem do seu estilo de pintura e dos efeitos que você pretende obter.
Pintura "alla prima" — (literalmente, "na primeira vez") É aquela que você faz de uma só vez, como nos pequenos esboços a óleo de Constable. Essa pintura "molhada" consiste em passar as camadas de tinta uma sobre a outra, antes que tenham secado. Usada por muitos pintores, oferece um efeito suave.
Método de camadas — A outra técnica básica consiste em fazer uma pintura em camadas separadas, esperando que a tinta fique "seca ao toque" entre as sessões. Isso pode demorar de dois a três dias, dependendo das condições do tempo, da oleosidade da tinta e do tipo de pigmento. Não pinte sobre a tinta enquanto ela ainda estiver pegajosa, pois, se não estiver seca ao toque, as cores podem se misturar. Com esse método controlado não ocorre uma mistura física da cor nova com a velha. No entanto, a técnica é fundamental para a criação de alguns tipos de mistura óptica, tais como a veladura.

As técnicas de fusão de cores podem ser desenvolvidas entre dois extremos. Por um lado, você pode misturá-las com o pincel com tanta suavidade que as pinceladas mal podem ser vistas — mesmo de muito perto. No outro extremo, é possível aplicar grosseiramente pontos e pinceladas (e aparentemente de maneira nada realista), mas de modo que, quando o observador se afasta da tela, as cores se fundem em seus olhos.

Tente executar as três principais técnicas de fusão aqui descritas e veja qual você prefere.

"Molhado no molhado"

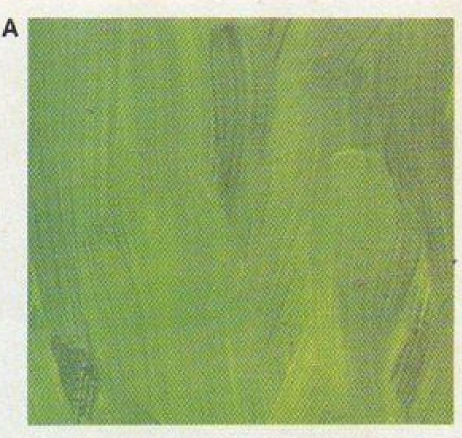
Este método (também conhecido pela expressão inglesa "wet-into-wet"), muito usado pelos pintores, é o modo mais simples de misturar cores sobre a tela (A). Ele dá ao trabalho uma aparência suave e fluida, e permite que se pinte um quadro inteiro "alla prima", isto é, de uma só vez.

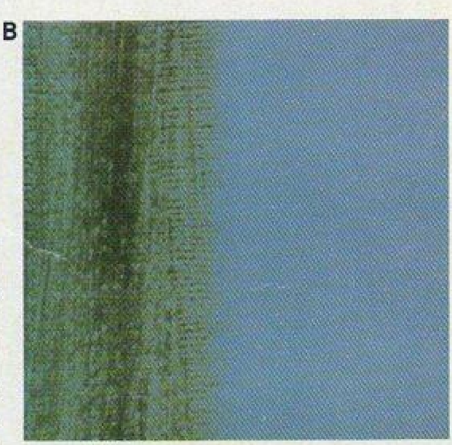
Passe uma camada de tinta sobre a outra, ainda molhada, mantendo-a sempre bem fluida (com algumas gotas de terebintina e bastante óleo), para retardar a secagem. Use pincéis de marta para dar um efeito mais suave. As cores fundem-se mais facilmente se houver maior quantidade de óleo no preparado, mas deixe a tinta mais espessa para os toques finais; do contrário, a superfície oleosa dissipará suas pinceladas.

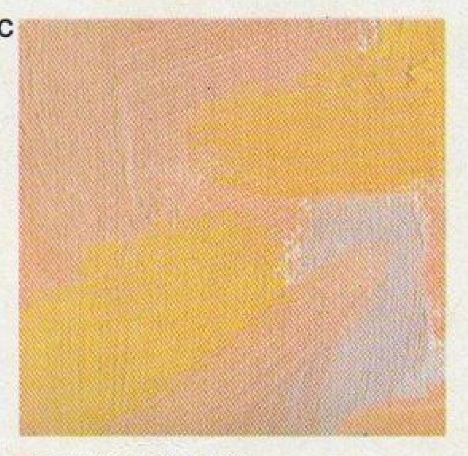
Mistura com o pincel

Os grandes mestres sabiam que o uso excessivo do pincel poderia acabar estragando suas cores, e preferiam obter esses efeitos empregando-o ao mínimo possível.

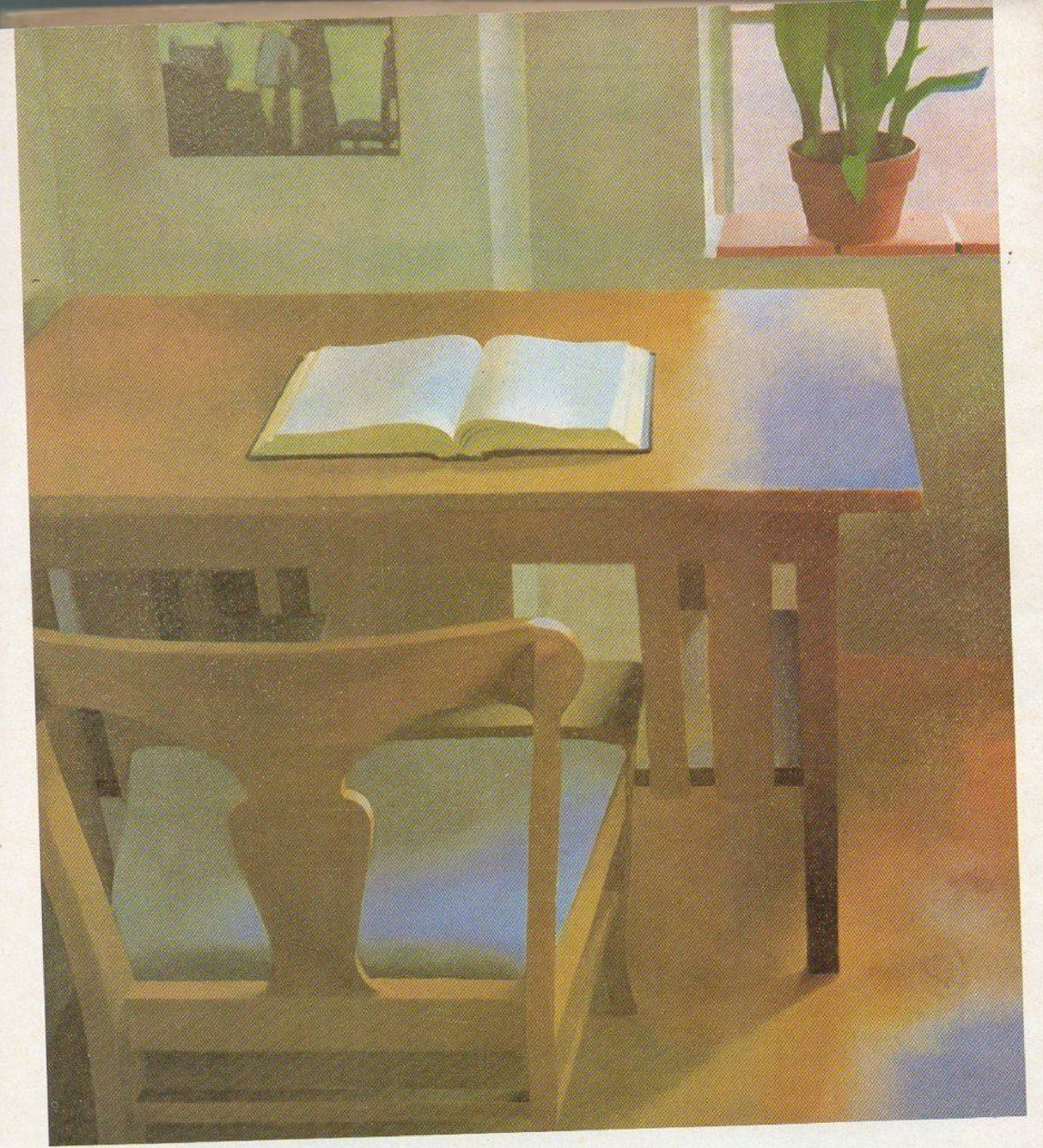
Tente uma gradação suave (B), misturando um tom com outro, enquanto as tintas não secaram, com a técnica "molhado no molhado". Geralmente, é mais fácil aplicar o claro sobre o escuro, por meio de pequenas pinceladas em ziguezague. Cada vez que o pincel volta, traz um pouco da tinta sobre a qual passou, deixando-a sobre o outro tom e produzindo assim uma gradação natural. Deixe as áreas coloridas adjacentes bem chapadas e faça a fusão bem onde elas se encontram. Limite ao mínimo o trabalho com o pincel.

A

"Molhado no molhado"

B

Gradação suave

C

Pinceladas justapostas

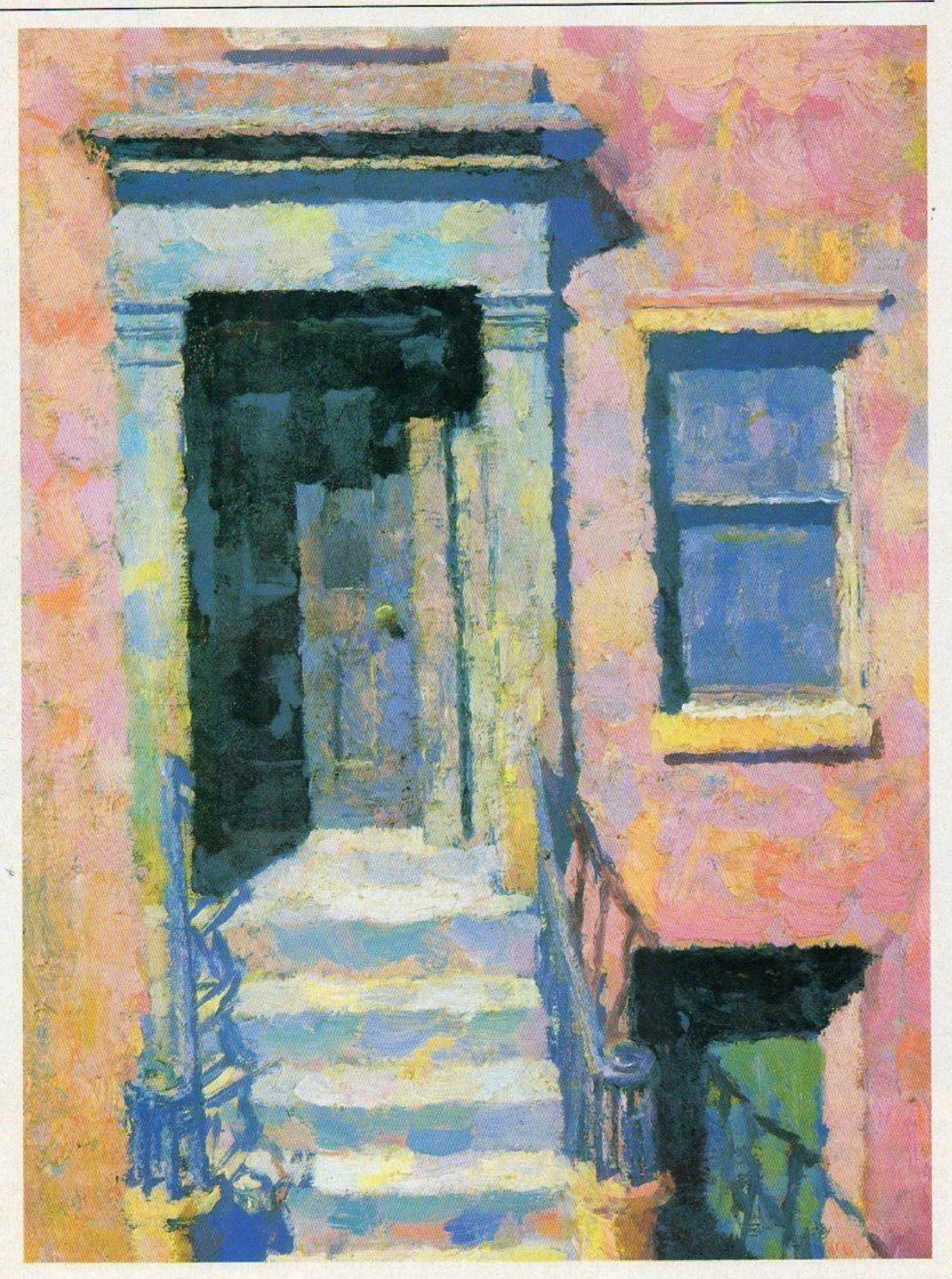
Pincel em forma de leque. Para obter uma fusão uniforme, pode-se usar um pincel em forma de leque, próprio para misturar cores (acima, à esquerda). Com cuidado, alise a superfície pintada até que todos os traços de pinceladas tenham desaparecido. Mas note que isso pode dar à obra uma aparência trabalhada demais. É preferível deixar as pinceladas intactas e mostrar que você as aplicou no lugar certo desde o começo.



Misturas ópticas

Uma mistura cuidadosa de cores na paleta ou na tela produz um resultado real, físico. No entanto, costuma ser mais interessante combinar duas ou mais cores, de forma que se mesclem aos olhos do observador. Essas misturas ''ópticas'' podem produzir cores mais vivas. Uma das técnicas para obtenção desse efeito é a das pinceladas justapostas (C). Trata-se de uma forma da chamada ''cor quebrada'', método muito usado pelos impressionistas. As pinceladas são deixadas intactas e não se fundem. Elas se combinam a distância, formando uma cor diferente, mas quando olhamos de perto podemos distinguir cada uma das cores. Essa técnica pode representar um estilo em si mesmo, com a mistura óptica produzindo o efeito de um rico mosaico, ou pode ser utilizada especificamente para dar textura à obra.

Um Estudo de interior, *de Don Stern, abundante em superfícies lisas. O artista aplicou tinta fluida, com pinceladas leves e suaves, e misturou nos limites as áreas coloridas, a fim de criar sutis gradações. (Coleção de Erik Falkensteen.)*

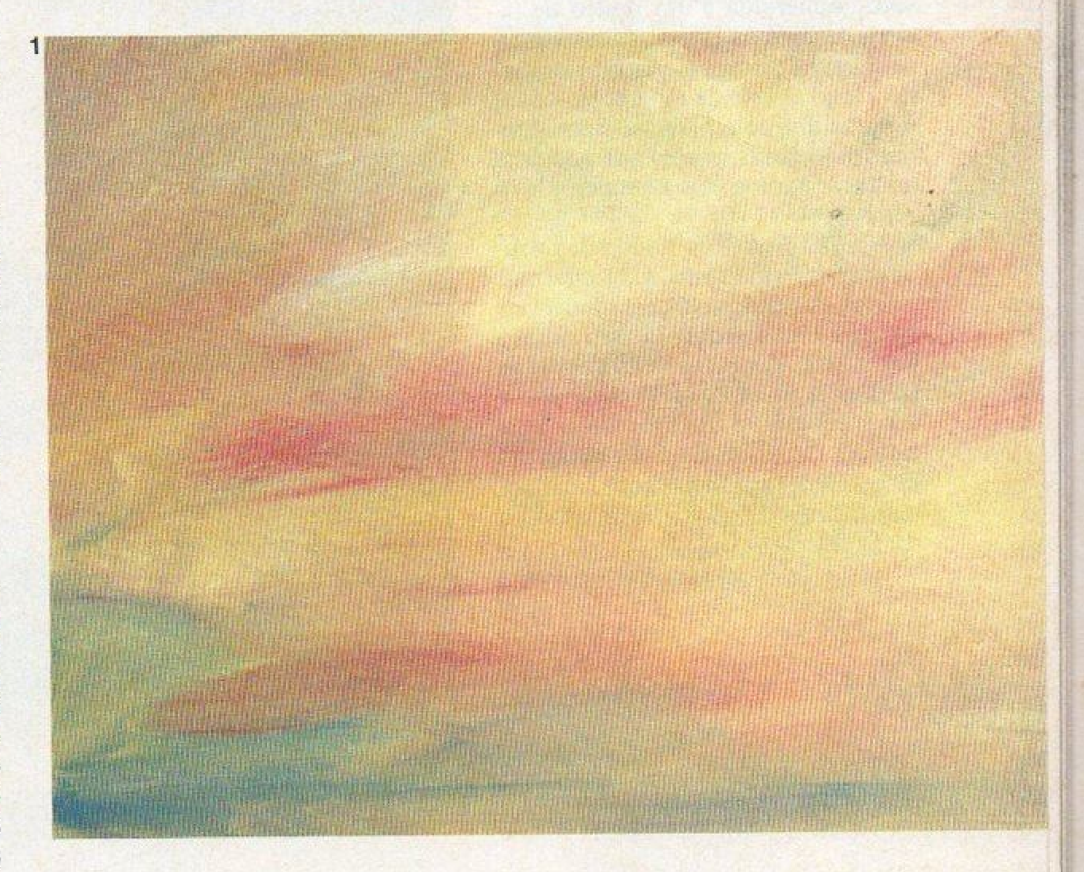


Casa rosa na rua Prince, *de John C. Russell (coleção de George Edington). As pinceladas justapostas produzem uma mistura óptica viva; as curtas, que não se misturam, foram feitas com pincéis de cerdas duras e tinta espessa, criando um belo efeito.*

"Molhado no molhado": exemplo prático

Esta pintura de uma paisagem tranqüila é valorizada pelo uso da técnica "molhado no molhado". Depois de cobrir toda a tela com uma camada de tinta, e enquanto esta ainda estava fresca, o artista acrescentou os outros elementos da paisagem, por meio de pinceladas suaves. Note como as cores se fundem umas às outras, criando um resultado suave e harmonioso. Em casos como esse, use a tinta diluída com bastante óleo e pouca terebintina.

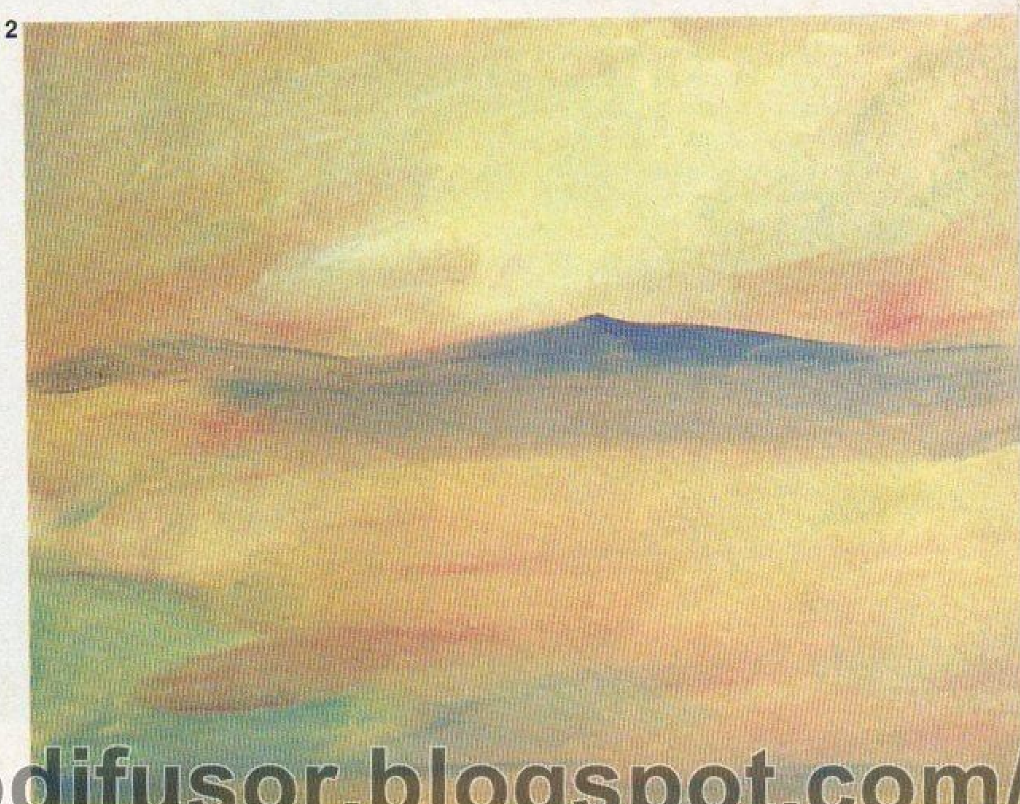
Faça um esboço preliminar da cena e deixe-o à vista, para que sirva de referência para a pintura.

1


1. Recubra a tela

Misture algumas cores em sua paleta. Você precisará de diversas misturas de azul-ultramar, azul-ftalo, vermelho-cádmio, amarelo-cádmio e amarelo-ocre, todas suavizadas com muito branco (veja a lista de material na página 35. Passe todos esses tons sobre a tela inteira, deixando que as cores se fundam umas às outras. Tome cuidado para que suas pinceladas sigam alguma lógica — por exemplo, cores frias, aquáticas, na parte de baixo da tela, e uma área iluminada no centro do céu.

Agora coloque mais cores sobre a superfície ainda molhada da tela. Pinceladas suaves, indistintas, em vermelho-cádmio e laranja-cádmio aparecem no céu e refletem-se na água que aparece logo abaixo. Escureça a água com azul-ftalo, tendo em mente que é uma cor muito forte.

2


2. Pinte a montanha

Embora ainda não se notem formas definidas, você começa a sentir a presença do céu e da água.

Introduza a primeira forma concreta no quadro — a montanha distante. Pinte-a com azul-ultramar, carmim-alizarin e um pouco de branco, primeiramente misturados na paleta e depois aplicados com cuidado sobre a tinta ainda molhada na tela. As pinceladas devem ser longas e horizontais, para que a montanha se misture com a cor que está por baixo dela.

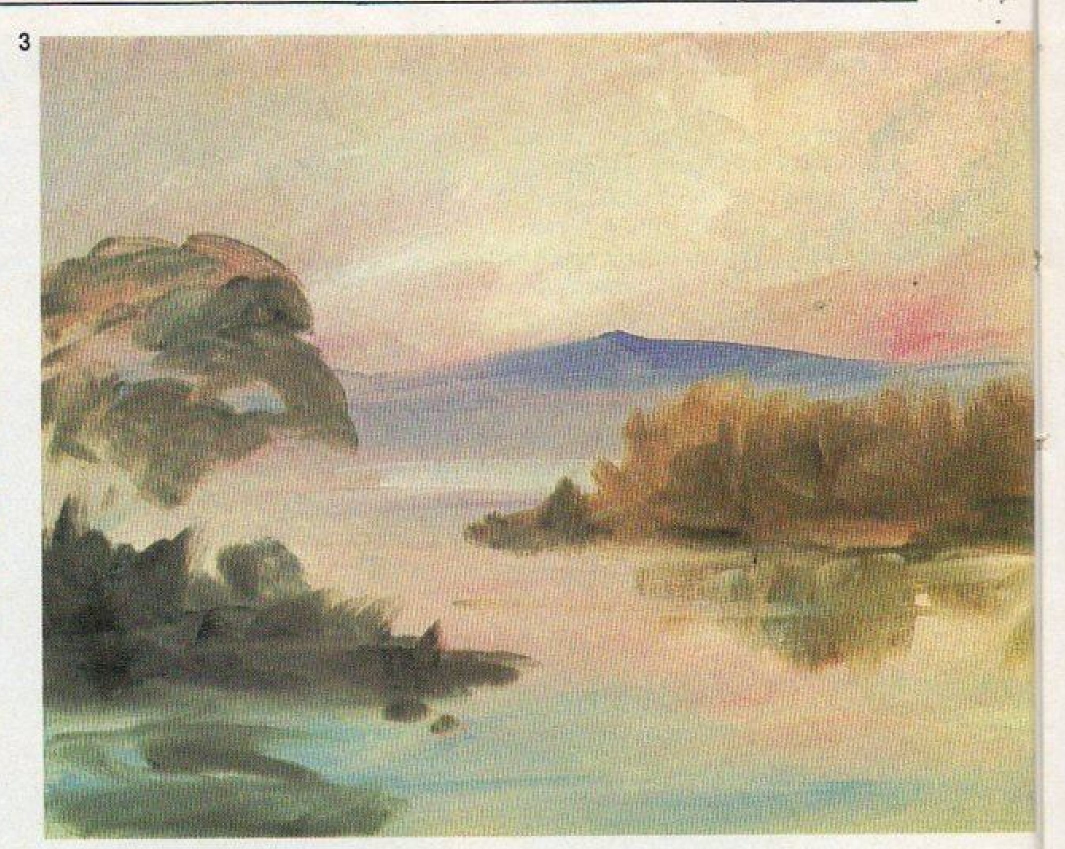
No resto do quadro use um pincel grande de marta, para que as cores se fundam com suavidade.

3. Acrescente folhagens

Combine terra-de-siena queimado, verde-esmeralda e um pouco de laranja-cádmio na paleta, aplicando essa mistura na parte central do quadro, logo abaixo da montanha, criando uma ilha com plantas. Com algumas pinceladas, prolongue a mesma mistura para a água, sugerindo o reflexo.

Agora, pegue um pouco de terra-de-sombra queimado, azul-ultramar e verde-esmeralda e faça a silhueta escura da ilha à esquerda, seu reflexo e a massa escura de folhagem logo acima. À medida que cada cor é acrescentada ao quadro, ela se mistura com a existente na tela. Com um pincel fino, faça linhas com amarelo-ocre e branco, para sugerir o brilho da água.

3

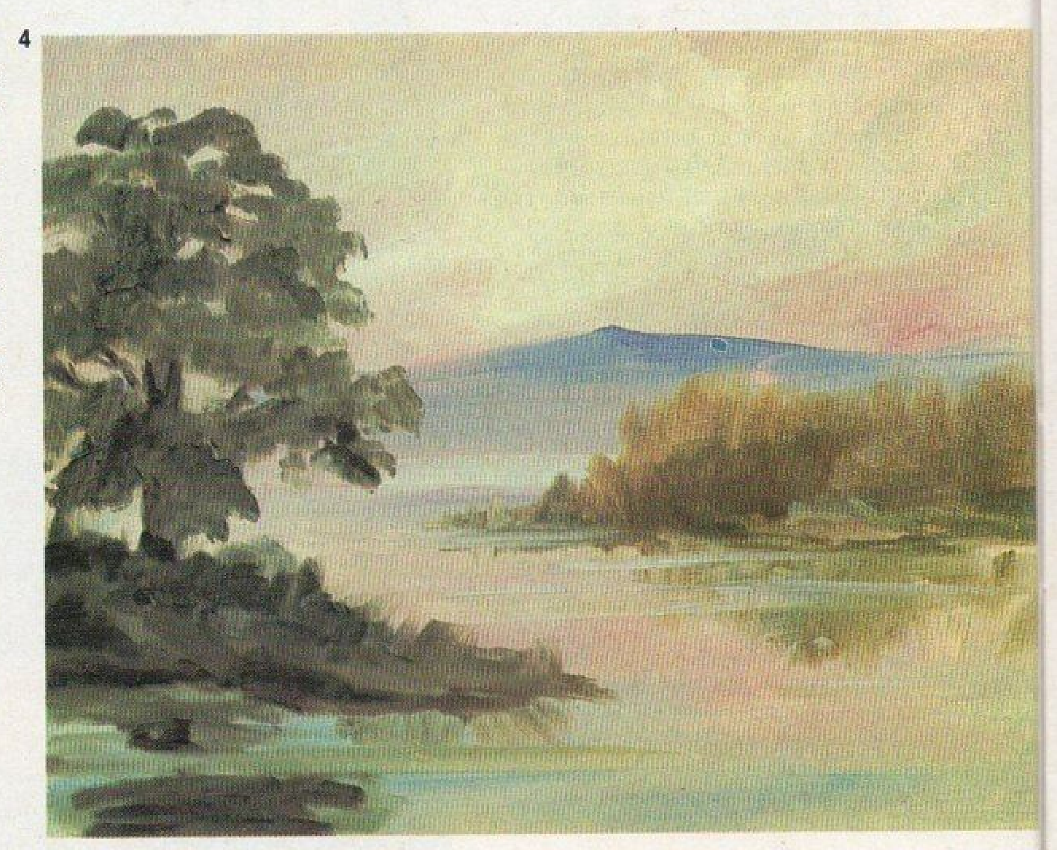


4. Termine as formas

Crie agora a forma da grande árvore e da ilha à esquerda com pinceladas espessas de azul-ultramar, verde-esmeralda e um toque de laranja-cádmio, para transmitir calor.

Estenda a ilha um pouco mais para dentro da água e escureça o tom da terra, não se esquecendo de escurecer também o reflexo na água. Algumas pinceladas de azul-cerúleo, verde-esmeralda e branco, passadas sobre o reflexo, sugerem a luz que incide sobre a água.

4



5. Toques finais

Para clarear o tom do céu, misture mais amarelo-ocre e branco diretamente sobre a tela, que está com a tinta ainda molhada. Sobre as delicadas nuvens, ligeiramente mais escuras, pode aplicar algumas pinceladas da mistura de azul-cerúleo, carmim-alizarin e branco.

Acrescente um toque de terra-de-sombra queimado a essa mistura, para fazer a folhagem quase transparente da árvore mais delgada, à direita. Com o movimento do pincel sobre a tinta fresca, os galhos e as nuvens fundem-se ao tom do céu que está ao fundo. Use pincel redondo de marta n.° 7 para traçar as delicadas linhas do tronco da árvore com terra-de-siena queimado e azul-ultramar, e então trace linhas em ziguezague na água, para a sugestão de reflexo.

Finalmente, misture um pouco de vermelho e amarelo-cádmio na paleta. Com um pincel pequeno de cerdas duras, acrescente alguns toques dessa mistura de cor viva às extremidades da árvore à esquerda, à ilha em que ela se encontra e à folhagem na ilha central, para dar a sensação da luz quente do sol sobre as formas escuras.

Como um grande número de cores são misturadas sobre a tela, o quadro inteiro apresenta uma harmonia cromática particularmente bela e delicada. A tinta aplicada na tela na etapa 1 interfere em todas as cores que vêm a seguir, conferindo unidade ao esquema cromático típico da técnica "molhado no molhado" e ajudando a produzir uma atmosfera que envolve toda a pintura.

Pinceladas soltas sobre uma camada de tinta fresca assumem um aspecto suave e delicado, e, aumentando-se o teor de óleo da tinta, as cores fundem-se com maior facilidade. Mas lembre-se: dê as pinceladas nos lugares certos, pois uma aparência trabalhada demais prejudicaria o efeito final.

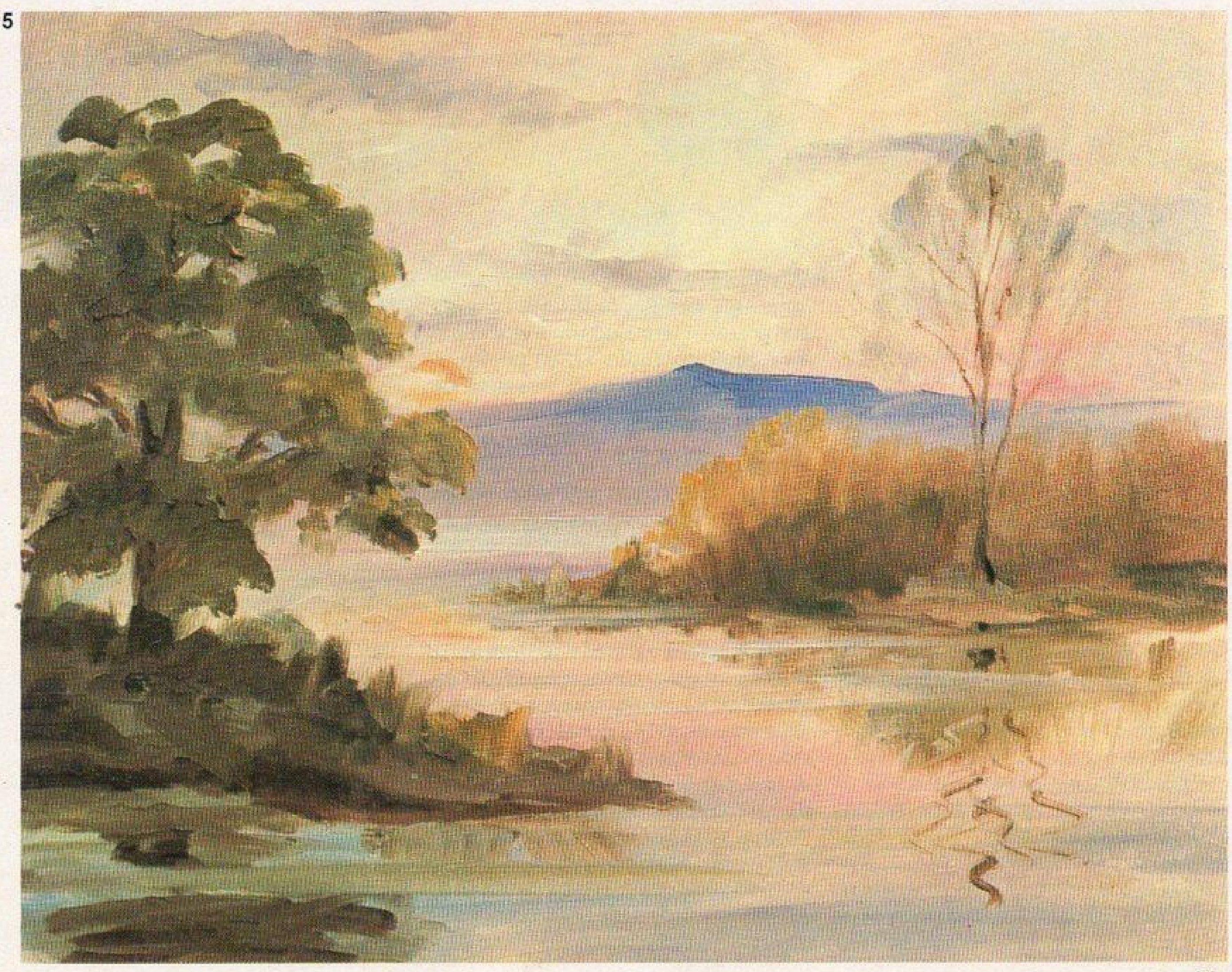
MATERIAL EMPREGADO

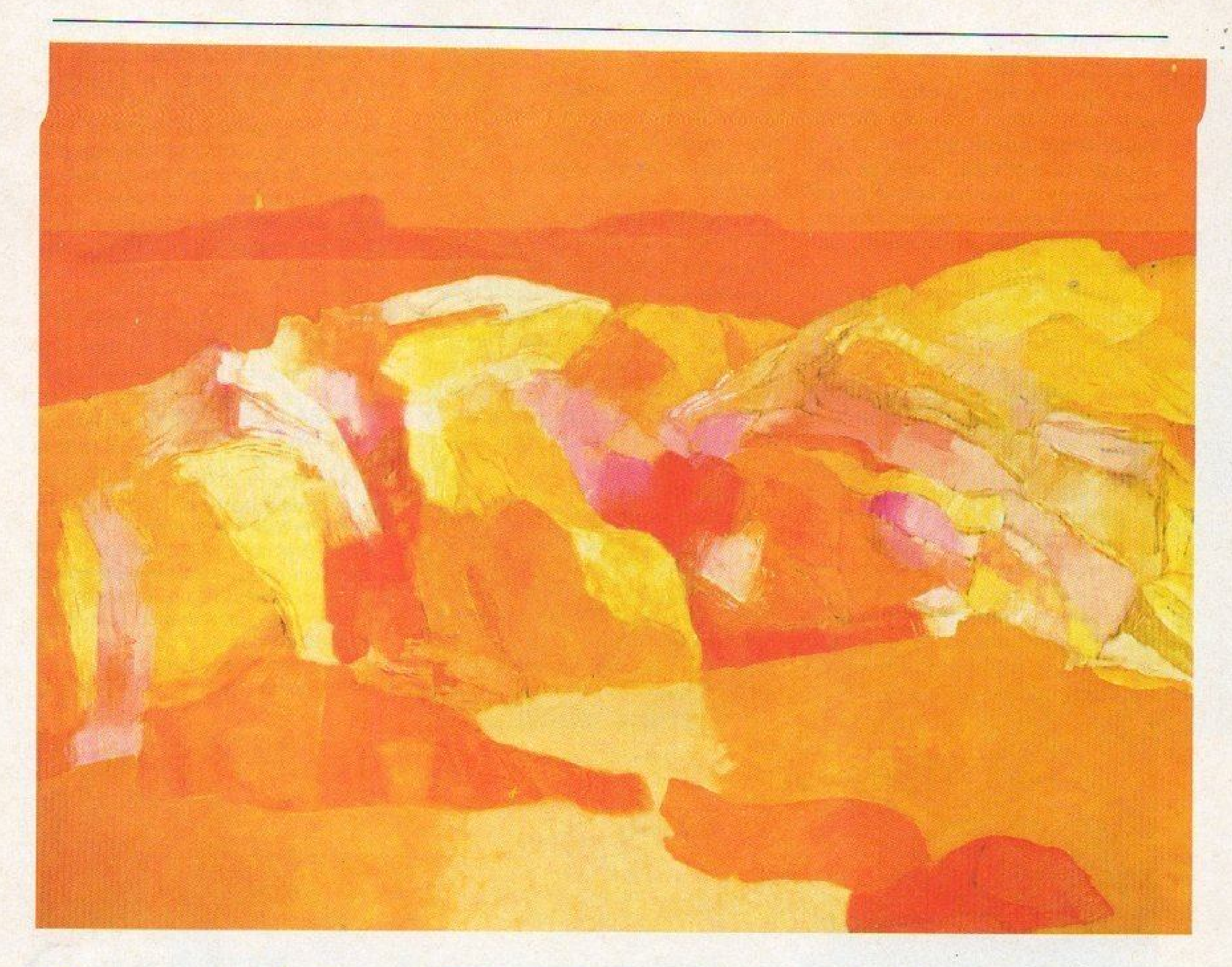
Tela ou painel preparado, de 50 x 40 cm. Um pincel chato de cerdas duras n.° 10, um pincel chato de marta n.° 10 e um pincel redondo de marta n.° 7. Paleta de doze cores: branco-de-titânio, verde-esmeralda, azul-ftalo, azul-ultramar, azul-cerúleo, carmim-alizarin, vermelho-cádmio, laranja-cádmio, amarelo-cádmio, amarelo-ocre, terra-de-siena queimado e terra-de-sombra queimado.

☆ PARA RETARDAR A SECAGEM DA TINTA

Os grandes mestres fazem o possível para prolongar o tempo de secagem de suas telas. Certos óleos, como o de noz, aumentam consideravelmente esse tempo. A essência de lavanda, embora cara, é um bom solvente para secagem lenta; portanto, uma combinação dos dois pode conservar a tinta fresca por mais tempo, enquanto você trabalha numa tela.

5





O conteúdo da cor

Verão na ilha Salter,
Jason Schoener,
óleo sobre tela,
112 x 152 cm.

A semelhança com o modelo real — seja uma pessoa, seja uma cena da natureza — tem sido um desafio para o pintor. Muitas vezes, porém, o padrão realista cede à intenção de captar uma atmosfera peculiar, um dado subjetivo que, do mesmo modo, exprime toda a arte do autor.

Este trabalho de Jason Schoener, por exemplo, pretendeu sugerir o intenso calor de verão numa costa rochosa. O artista conseguiu transmitir uma sensação de temperatura sufocante simplesmente por meio das cores quentes às quais se limitou.

Na pintura realista, a água e o céu poderiam ser representados em tonalidades mais frias, como azuis e verdes. Nesta obra, contudo, as rochas, o céu, a água do mar — tudo aparece em tons de laranja, amarelo e vermelho, com o objetivo de realçar o calor refletido nas pedras.

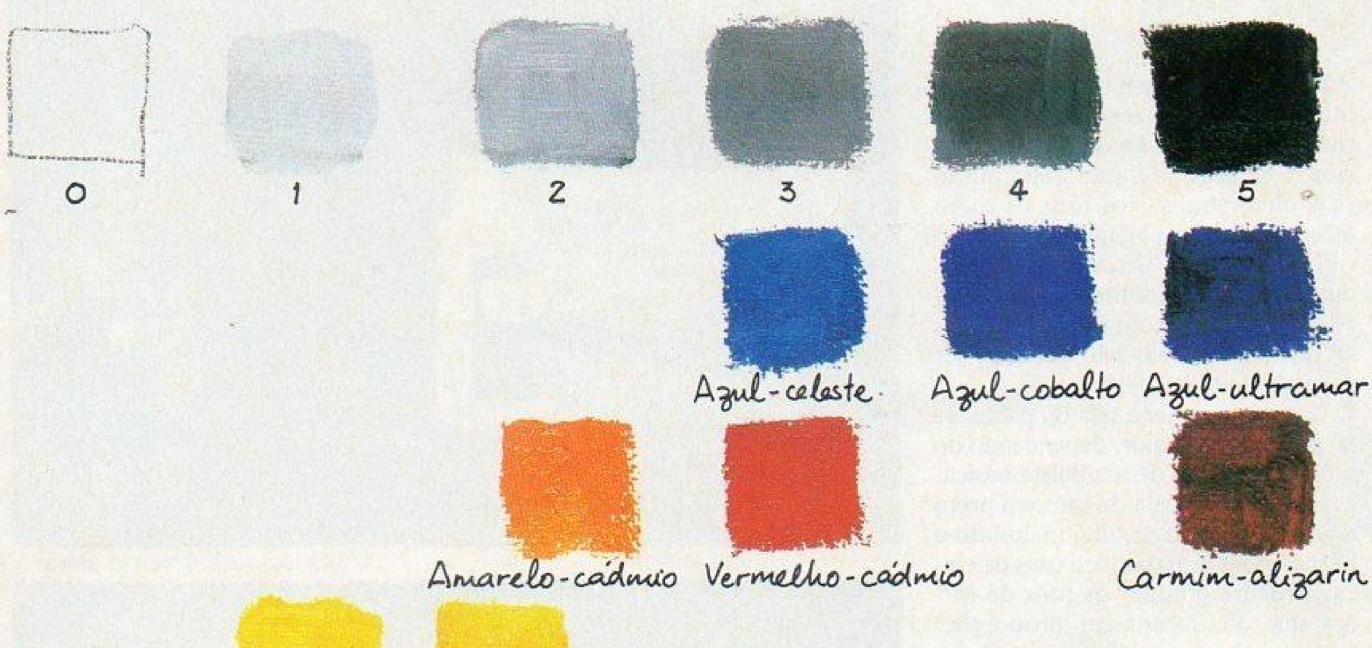
Em função da unidade do quadro, escolheu-se o laranja como cor dominante. O vermelho serviu para dar-lhe profundidade, transmitindo a idéia de sombras dos rochedos. Já o amarelo exprime o próprio sol batendo nas superfícies.

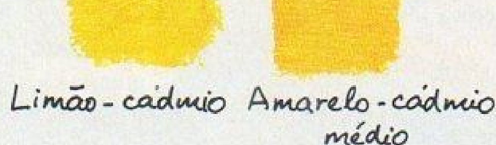
Além de usar toda a gama de tons alaranjados, o autor acrescentou outras cores quentes análogas: o rosa, o vemelho-escuro, o amarelo-ouro, o amarelo-claro e toques de branco quase puro. Há alguns toques de rosa-forte, que proporcionam ao conjunto um relativo frescor.

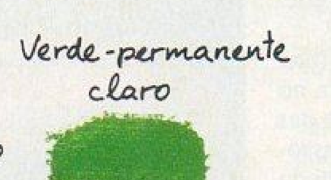
O uso de cores análogas rompe a monotonia das superfícies rochosas, dando-lhes variedade e impedindo que o trabalho careça de vibração.

Agora, imagine o mesmo cenário, mas pintado de forma a transmitir uma sensação de pleno inverno, com predominância de tons acinzentados. Ou, então, com as cores brilhantes da primavera: azul-cerúleo e turquesa. Conclusão: pode-se exprimir todo um estado de espírito e um ''clima'' especial na pintura pelo simples uso das cores apropriadas.

Contrastes tonais















O QUE É TOM?

Tom é uma medida de claro e escuro — em outras palavras, um modo de expressar quanta luz uma cor reflete ou absorve. Quando uma cor está sob luz forte, ela parece mais clara; na sombra fica mais escura. Mas toda cor tem também o seu próprio tom local — o tom natural em condições neutras de luz. Algumas cores, como o amarelo, são naturalmente claras em tom, enquanto outras, como o preto, são naturalmente escuras. Os pontos importantes a lembrar são:

☐ Cores diferentes podem ter o mesmo tom.

☐ Uma cor pode ter diversos tons se você clareá-la ou escurecê-la.

! NÃO SE ENGANE

Os matizes e as intensidades de algumas cores induzem nossos olhos a vê-las como se fossem mais claras ou mais escuras do que na realidade são. Cores vivas, quentes, como o vermelho, parecem freqüentemente "pular" para um tom mais claro; o inverso é verdadeiro para cores mais frias, mais suaves, como o azul. Fique atento a essas ilusões ópticas quando estiver dando um valor tonal às cores de sua paleta.

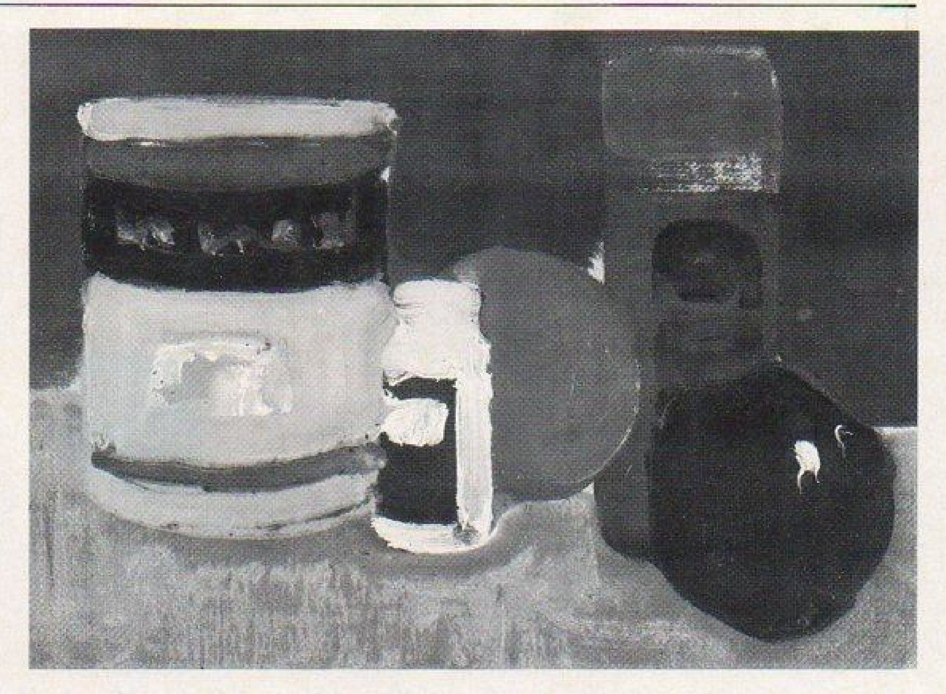
Um erro comum que os pintores inexperientes cometem, na tentativa de usar as cores com criatividade, é o de esquecer a importância do contraste de tons. Deve-se ter em mente que toda cor tem seu próprio tom "natural" (tom local), que independe do matiz e da intensidade (brilho). É muito fácil pintar com grande variedade de cores, todas elas com o mesmo valor tonal. Mas o resultado acabará sendo uma pintura sem forma e sem vitalidade — exatamente as duas qualidades ressaltadas pelos contrastes tonais. É preciso saber como as tonalidades das cores variam — e refletir essa variedade na tela —, para evitar um resultado monótono.

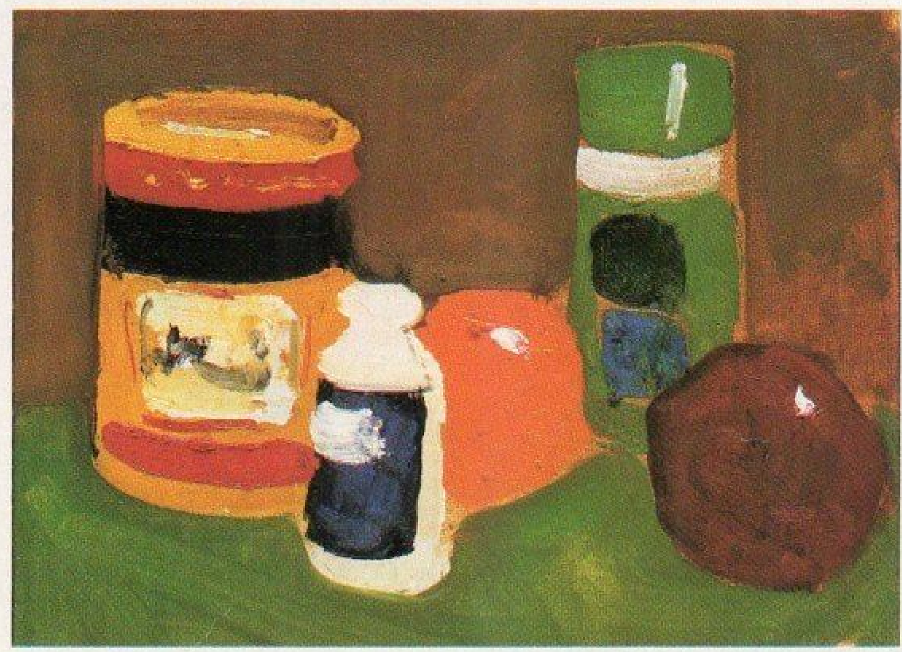
Para começar a distinguir bem os tons das cores, faça uma escala em preto e branco, como a que aparece no alto da página: dê então, a cada uma das cores de sua paleta, um "valor tonal", dentro dessa escala. Se você pegar as tintas direto do tubo, todas elas estarão com sua intensidade máxima e, assim, a diferença ficará evidente.

Infelizmente, é muito difícil fazer essa diferenciação no dia-a-dia, pois os tons locais ficam alterados pelos efeitos de luz e sombra. Por isso as pessoas acabam fazendo confusão entre cor e tom e criando pinturas sem contrastes de tom ou de cor.

O exemplo da página 39 é muito ilustrativo a esse respeito. Ele se concentra no contraste tonal de apenas três cores. Quando você adquirir mais prática, poderá introduzir outras cores sem medo de perder a noção das diferenças tonais.

Percepção dos tons





Para ver as cores em termos de tonalidade, comece fazendo um guia de tons e cores igual ao da página anterior. É importante, para uma pintura a óleo, analisar os tons de todas as cores de sua paleta.

Sem dúvida, percepções individuais variam ligeiramente e talvez você não concorde com alguns dos tons ali mostrados, mas não deixa de ser um exercício útil.

1. Comece com uma tela ou painel de 20 x 25 cm, ou maior, dependendo do número de cores de sua paleta básica.

2. Pinte uma escala de tons em preto e branco no alto da tela, incluindo o branco puro e mais cinco tons de cinza. Procure graduar os tons de forma que escureçam em proporções mais ou menos iguais.

3. Coloque as cores que você usa (não necessariamente as que aparecem no guia da página anterior) em torno das bordas da paleta. Em seguida, associe cada uma das cores a um tom da escala, como é mostrado.

Não misture as cores entre si ou com preto e branco: use-as puras, diretamente do tubo. No começo, talvez você ache difícil julgar os tons e faça várias tentativas erradas, mas vale a pena perseverar.

Note que algumas cores do guia recaem entre duas tonalidades na escala. Amarelo-cádmio, por exemplo, parece estar entre 1 e 2 na escala; amarelo-ocre, entre 2 e 3; e verde-esmeralda, entre 4 e 5. Isso não importa muito: simplesmente coloque as cores onde achar que elas devem ficar.

Exercícios com cores puras

O uso das cores puras, sem mistura, é que permite a visualização das tonalidades. Com esse procedimento, você cria um forte contraste tonal, sem se preocupar com os efeitos de luz e sombra.

As crianças costumam pintar assim, pois tendem a ver as cores na sua forma mais pura. O resultado é que seus trabalhos têm um frescor e uma vitalidade invejáveis, embora não sejam tridimensionais.

A pintura e o esboço desta página ilustram bem esse ponto. Se você olhar primeiro a pintura, verá uma variedade de cores puras, não misturadas. Mas olhando o esboço, porém, vemos com que cuidado essas cores foram selecionadas para dar à obra uma gama de tons. Um exercício semelhante, pintado com vermelho-cádmio, azul-cerúleo e verde-claro permanente, teria variedade de matizes, mas não de tons (as três cores mencionadas correspondem ao 3 da nossa escala).

Tente fazer este exercício, usando uma coleção de objetos domésticos de cores igualmente vivas. Não se esqueça de limitar-se às cores puras dos tubos e de avaliar bem as diferenças de tom entre elas.

VERIFIQUE OS TONS
Traduzir os tons das cores é algo que se torna mais fácil com a prática. Você pode verificar seu progresso tirando uma fotografia em preto e branco de seu guia de tons e comparando os tons da fotografia com os pintados. Se cometer algum erro, registre-o na memória, para evitar enganos futuros quanto ao tom daquela cor.

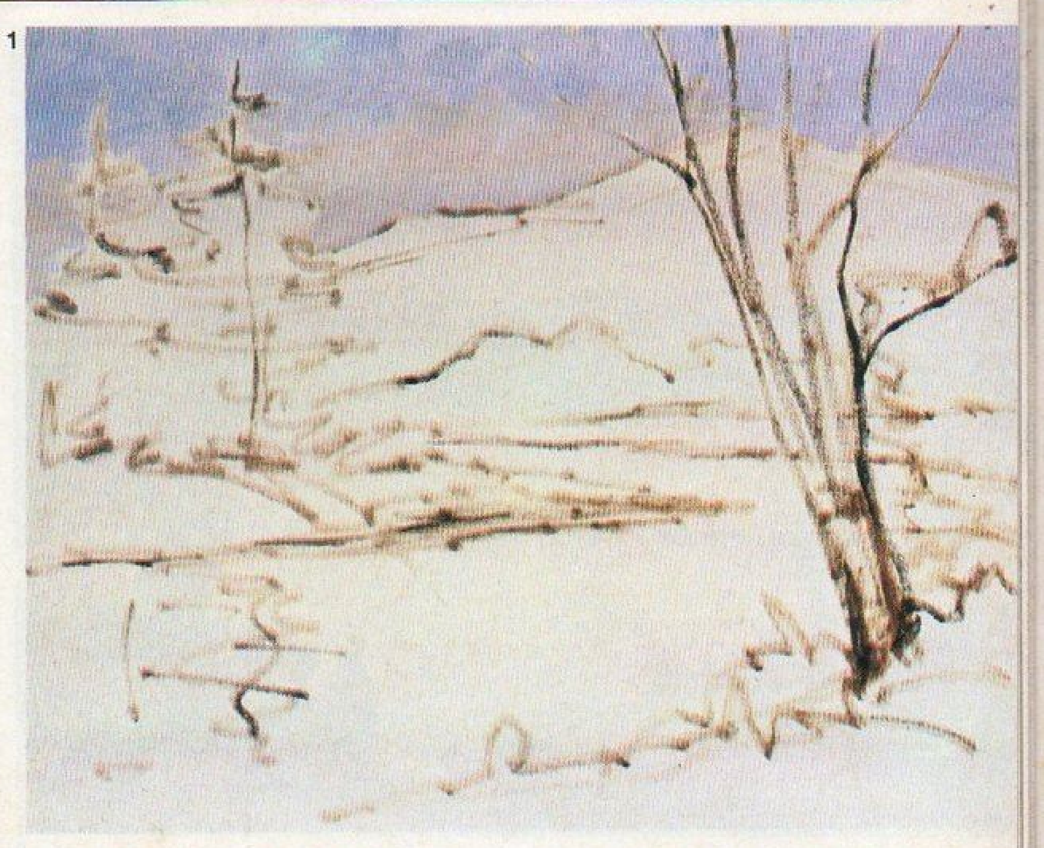
Exemplo: paisagens

MATERIAL EMPREGADO
Um pincel de cerdas duras, chato, n.° 8; um pincel chato de marta n.° 5; e um pincel redondo de marta n.° 2, para os detalhes. Tela preparada em chassi ou duratex de 35 x 25 cm. Paleta de três cores: branco-de-titânio, azul-ultramar e terra-de-siena queimado.

☆ PELO ESPELHO
Para ter uma idéia simplificada dos tons básicos numa cena, tente olhá-la por um espelho velho, já escurecido e embaçado. Isso elimina os meios-tons e mostra melhor as áreas claras e escuras. Outra alternativa é olhar através de um pedaço de vidro enfumaçado ou colorido. Este recurso, muito popular entre os pintores do século XVIII, era às vezes chamado de "vidro de Claude" — numa referência ao pintor francês do século XVII, conhecido por suas paisagens noturnas, com limitado número de cores suaves, e tons muito bem observados.

PALETAS LIMITADAS
Se você gosta do desafio de pintar uma paisagem com pouquíssimas cores, tente algumas outras relações — mas não se esqueça de ter elementos quentes e frios em sua paleta básica. Você pode substituir o azul-ultramar usado aqui por azul-ftalo, ou até mudar para verde ou verde-esmeralda. O terra-de-sombra queimado pode entrar no lugar do terra-de-siena queimado — tente combiná-lo com azul-cobalto e branco para uma de suas paisagens.

1



Existem pinturas que, apesar da grande variedade de cores empregadas, carecem de profundidade e são pouco convincentes devido à ausência de contrastes tonais. Essa afirmação é especialmente válida em relação às paisagens, nas quais os tons locais são mais difíceis de diferenciar do que, por exemplo, numa fotografia em preto e branco.

Este exemplo mostra, passo a passo, como é possível superar o problema. A idéia é reduzir os diversos tons da paisagem a apenas quatro, e empregar uma paleta limitada apenas a três cores — uma quente, uma fria e uma neutra.

O uso de um número tão pequeno de cores facilita a produção de combinações com tons nitidamente contrastantes. E, como você precisa de apenas quatro tons ao todo, fica mais fácil ver como os tons locais das misturas se combinam convenientemente na tela para criar a impressão de volume e espaço.

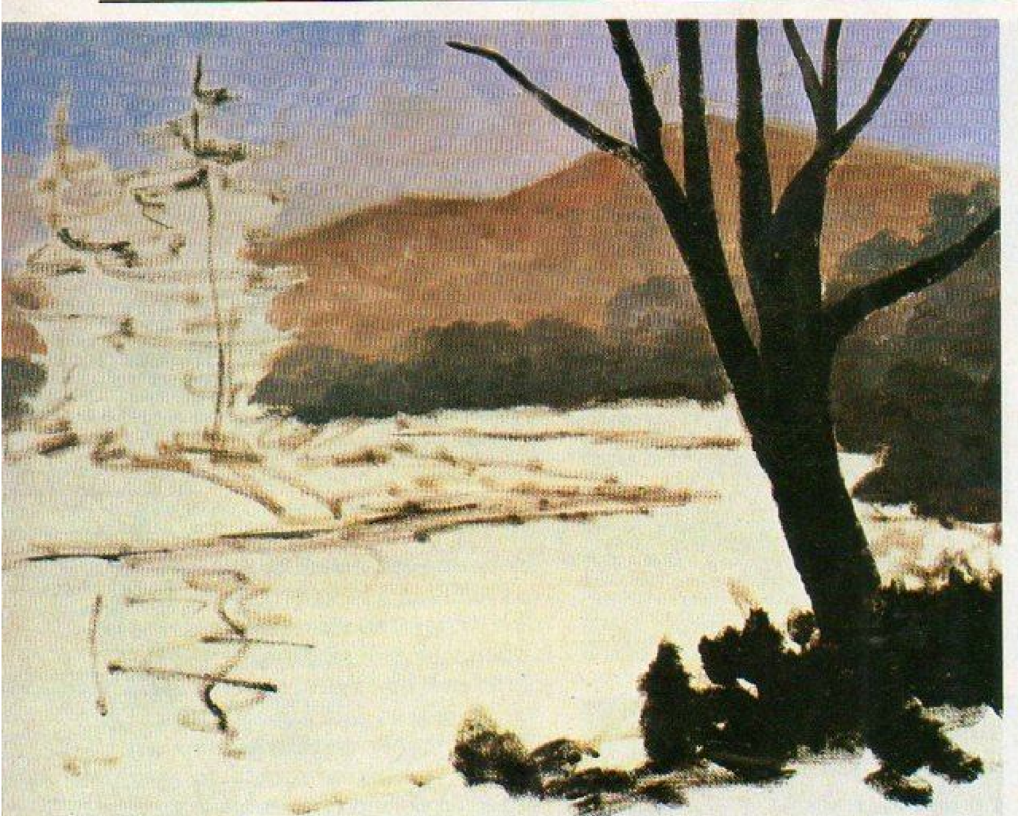
Muitos pintores principiantes começam com um número tão grande de cores básicas que descobrem ser impossível distinguir seus vários tons. Não adianta simplesmente clareá-las ou escurecê-las: é quase certo que o resultado ficará sem contraste ou por demais parecido com um desenho feito com lápis de cor. Para produzir uma pintura vibrante é preciso ver como os tons das cores são na realidade e distinguir nitidamente as diferenças entre eles.

1. Faça o esboço

Como primeira providência, concentre-se no desenho inicial, compondo os elementos e procurando assegurar-se de ter criado um evidente ponto de interesse no primeiro plano. Faça o esboço usando terra-de-siena queimado e azul-ultramar; dilua essas cores em terebintina para deixar a mistura fluida.

Usando um pincel grande e chato, pinte o céu com azul-ultramar e branco, aquecidos por um toque de terra-de-siena queimado. À medida que for descendo em direção ao horizonte, acrescente mais terra-de-siena queimado à mistura.

A área montanhosa que se vê ao longe é pintada com as mesmas três cores usadas no céu, mas com predominância do terra-de-siena queimado. Desta vez a mistura é esfriada com um toque de azul-ultramar e clareada com branco. Assim como o céu apresenta algumas áreas quentes onde se usou mais terra-de-siena queimado, da mesma forma nas montanhas aparecem tons frios, onde se carregou um pouco mais no azul-ultramar.



2

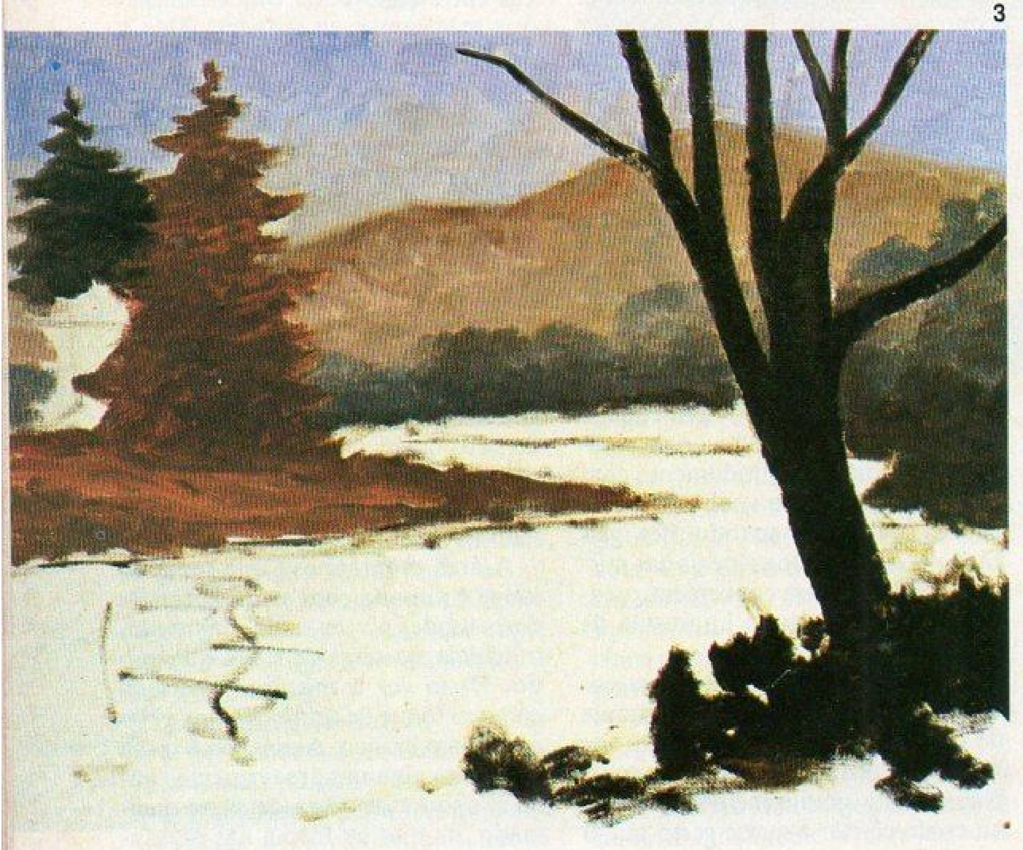
2. Aplique os tons mais escuros

Determine, a seguir, a parte mais escura da pintura; isso o ajudará a usar corretamente os meios-tons. Misture azul-ultramar e terra-de-siena queimado (sem branco) e trabalhe com um pincel de cerdas duras de tamanho médio. Pinte a árvore escura que aparece em primeiro plano e a margem próxima a ela.

Agora basta juntar um pouco de branco e aumentar a quantidade de azul na mistura para obter um tom adequado e sugerir as árvores escuras ao pé da montanha, na margem distante.

Nesse ponto, você já determinou os quatro tons principais da pintura — o tom claro do céu (que deverá ser repetido na água), o tom escuro da árvore e da margem mais próximas, o meio-tom mais claro da montanha e o meio-tom mais escuro das árvores distantes.

3



3. Aplique os meios-tons

Até agora, você só se concentrou no plano mais distante e no primeiro plano; é hora de voltar-se para o plano intermediário. Aplique os tons quentes do pinheiro marrom-avermelhado e da margem: use uma mistura contendo principalmente terra-de-siena queimado, escurecida em alguns pontos com um toque de azul-ultramar e às vezes clareada com um toque de branco. Suas pinceladas devem ser firmes e simples, para que a vivacidade desta mistura não se perca.

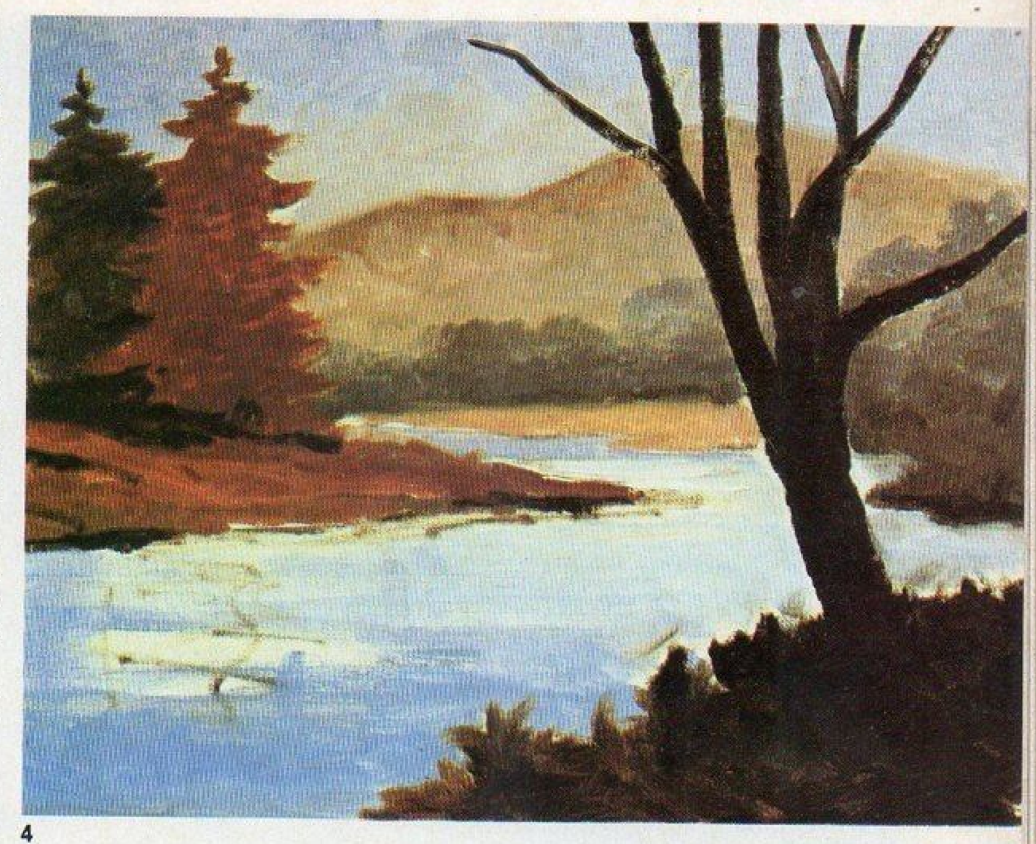
À esquerda do pinheiro, comece a pintar um outro, mais escuro, com a mesma mistura que você usou para a base da montanha. Deixe os olhos semicerrados e observe estes dois pinheiros e a margem sobre a qual eles estão, estudando as tonalidades. Eles deverão ter aproximadamente o mesmo meio-tom escuro das árvores baixas ao pé da montanha.

4. Pinte a água

Termine o pinheiro à esquerda acrescentando uma pequena quantidade do mesmo meio-tom escuro e colocando algumas sombras bem embaixo dessas duas árvores também no chão, ao longo da margem oposta, no plano intermediário.

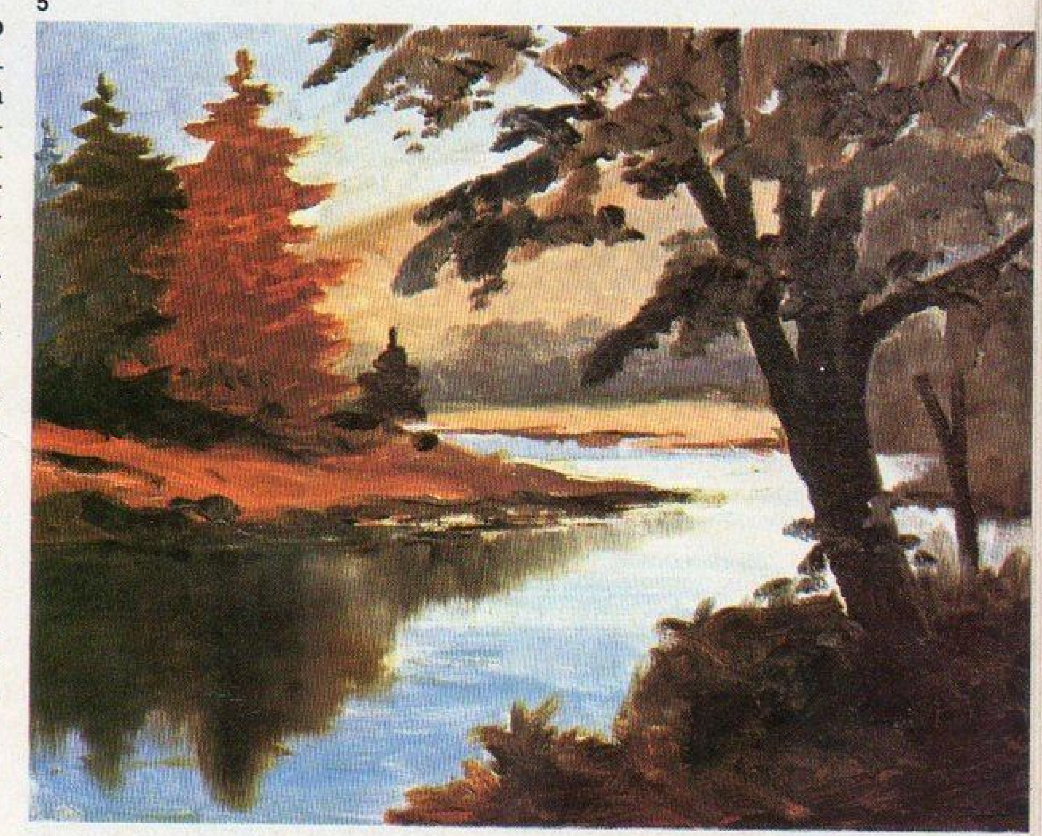
Agora traga as cores usadas no céu para a água. Como a água espelha o céu, você deve colocar as misturas mais azuis em primeiro plano, acrescentando aos poucos mais branco e um pouco mais de terra-de-siena queimado conforme se aproximar do plano intermediário. Isso corresponde à mudança de temperatura da cor do céu. A água no centro da pintura é basicamente branca, misturada com um pouco de azul-ultramar e terra-de-siena queimado para refletir a luz do céu.

Para terminar, aplique no primeiro plano um pouco da cor usada à direita dos dois pinheiros.



4

5



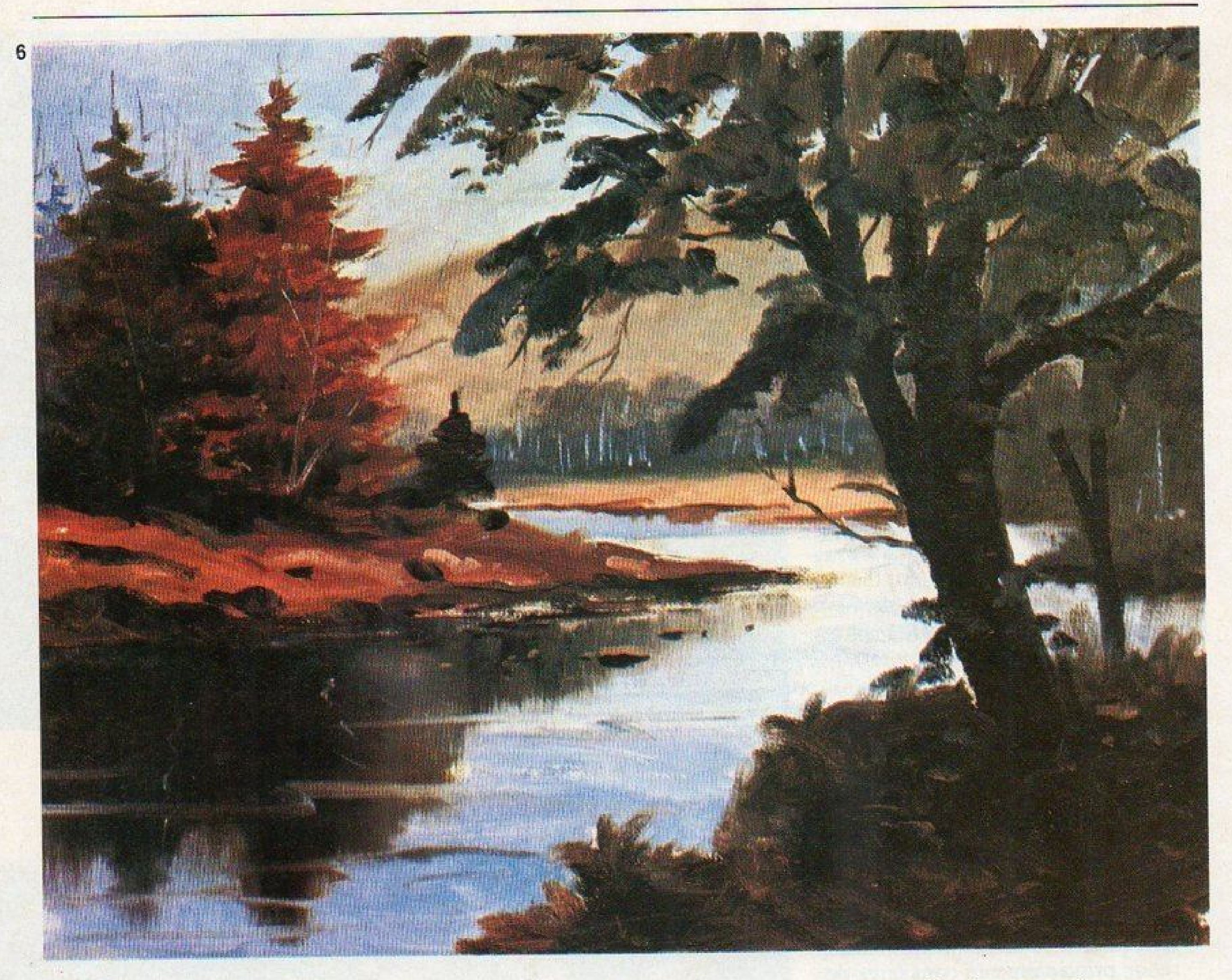
5. Ramagem do primeiro plano

Agora volte à árvore do primeiro plano e pinte suas ramagens. Utilize uma série de tons escuros, quentes, misturados principalmente com terra-de-siena queimado, escurecido e esfriado com azul-ultramar e por vezes clareado com um toque de branco. Acrescente um pequeno tronco de árvore na extrema direita do quadro usando uma versão mais escura de uma dessas misturas.

Com um pouco mais de branco na mistura e um toque ocasional de terra-de-siena queimado, faça o reflexo escuro dos pinheiros na água. Note como o reflexo fica mais quente embaixo da árvore colorida. Lembre-se de deixar a tinta mais rala para fazer esta área sombreada ficar fosca.

Com a mesma mistura usada no reflexo, você pode acrescentar um pequeno pinheiro junto à margem do rio, no plano intermediário.

6



6. Acrescente detalhes

Usando um pincel redondo e macio, pinte alguns dos ramos menores, os troncos das árvores ao longe e as ondulações mais claras no reflexo sobre a água. Utilize o mesmo pincel para fazer algumas pedras pequenas na água e na margem do plano intermediário. Coloque mais alguns galhos sobre os dois pinheiros da esquerda, alguns deles iluminados na sua frente, e alguns toques de luz sob essas árvores.

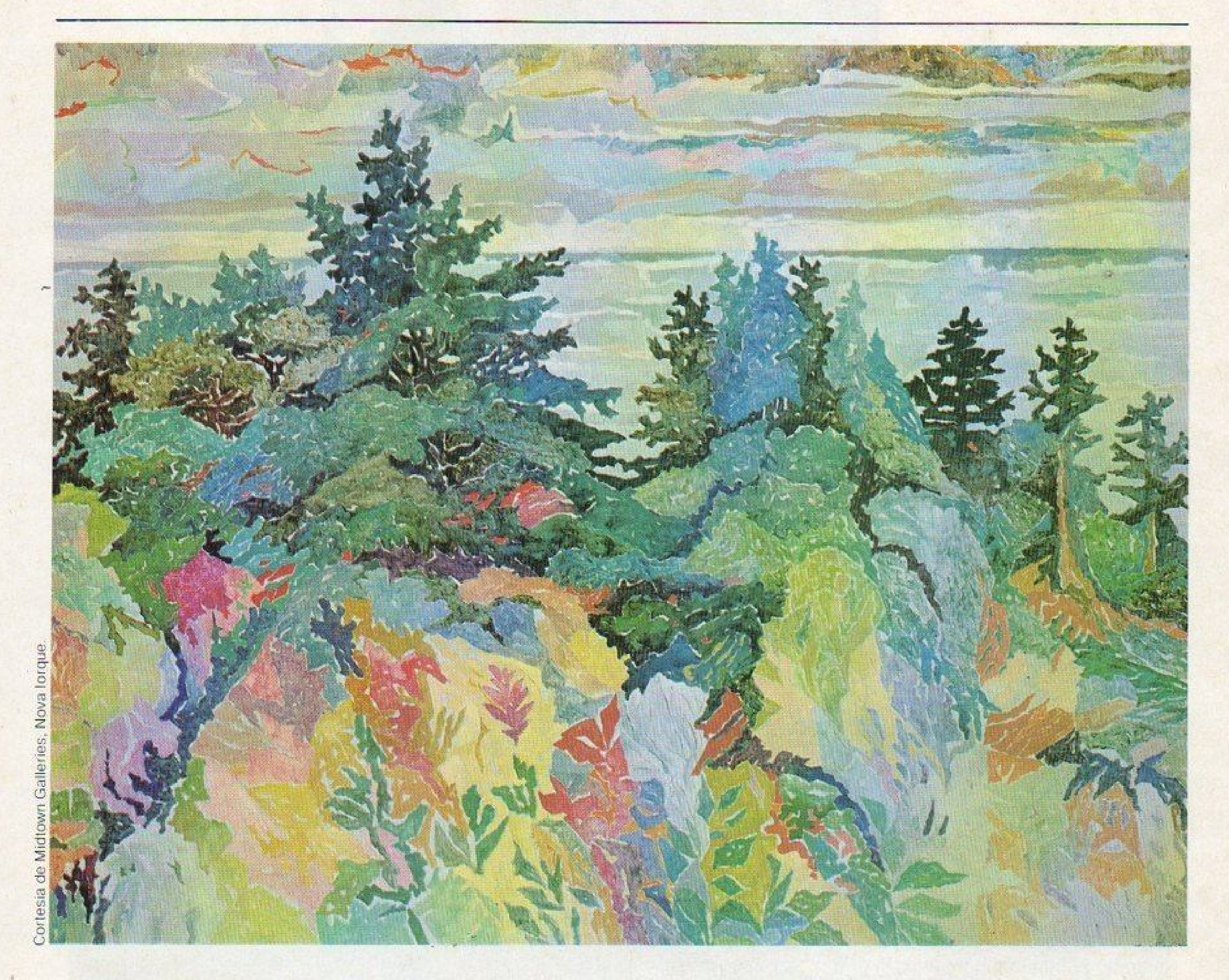
Afaste-se um pouco e olhe para o quadro pronto. Talvez você ache difícil acreditar que tanta variedade cromática tenha sido criada apenas com azul-ultramar, terra-de-siena queimado e branco.

A força principal da pintura se apóia no forte contraste de tom, que está relacionado com sua composição bem-sucedida. A área que cria o contraste mais acentuado (os tons escuros situados do lado direito) ocupa um terço do quadro, com o grupo de árvores à esquerda atuando como uma espécie de subplano. Muitos quadros importantes do período clássico estão baseados nessa fórmula — uma grande massa de tons ocupando uma área de aproximadamente um terço do quadro, chamada às vezes de "seção áurea".

É provável que você queira voltar a uma paleta completa de cores em sua próxima paisagem, tentando interpretá-la mais "realisticamente". Portanto, ao usar uma cor, lembre-se de levar em conta o seu tom (em que gradação a cor se encaixa na escala de tons) e também de que maneira cada tom se relaciona com os das cores adjacentes.

ATENÇÃO ÀS RELAÇÕES TONAIS

Para que a pintura componha um conjunto real, observe a maneira pela qual cada tom se relaciona com os demais. Ao pintar as regiões tonais básicas desta paisagem, comece pela área mais distante e trabalhe em direção ao primeiro plano: antes de mais nada, certifique-se de que captou corretamente o relacionamento entre o céu e a montanha, depois entre a montanha e as árvores distantes, e por fim entre as árvores distantes e a árvore do primeiro plano.
O contraste tonal é sempre mais forte no primeiro plano e menos pronunciado ao fundo.
Se você conseguir isso em seu quadro, ele dará uma sensação convincente de profundidade.



Cortesia de Midtown Galleries, Nova Iorque.

Cor e forma

Pinheiros contra o mar,
de Hans Moller, N. A., óleo sobre tela, 122 x 152 cm.

As cores puras podem ser organizadas de maneira a destacar e definir as formas dentro da estrutura do quadro. A pintura acima, elaborada por Hans Moller, constitui um bom exemplo desse recurso. Ao trabalhar os efeitos de luz e sombra, Moller não se preocupa com o tom: simplesmente aproveita as propriedades naturais das cores.

No primeiro plano, as diversas formas coloridas são grandes e bem definidas; padrões espiralados, ondulantes sugerem plantas, ao passo que as figuras dentadas, mais audaciosas, indicam formações rochosas. Observe como Moller planejou as cores de modo que cada figura se destaque daquelas que a cercam, sem prejuízo da composição. Sobrepondo qualidades cromáticas diferentes — quente e fria, suave e intensa, vibrante e neutra —, ele dá uma sensação convincente de forma à cena toda.

Note o acentuado contraste entre o primeiro plano e o fundo, onde o esquema geral de cores é mais frio, menos variado e mais suave. As figuras também são menos nítidas, o que dá a impressão de que se situam a certa distância.

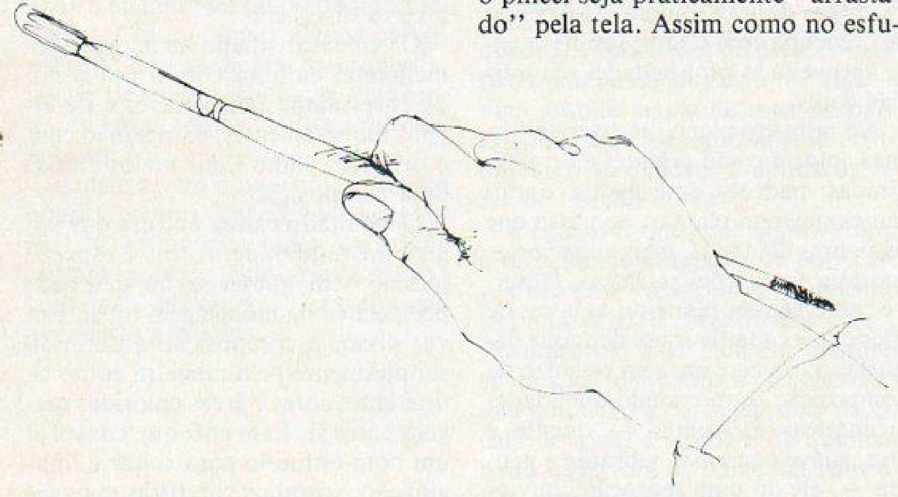
O céu é trabalhado de maneira semelhante, embora com a utilização de cores ainda mais suaves e de alguns toques quentes, para ligá-lo com o primeiro plano e dar maior unidade à composição.

O resultado é uma pintura que sugere profundidade, forma e espaço, mesmo sem apoiar-se no desenho, perspectiva ou modelagem tonal. Em vez disso, a composição é definida simplesmente pela maneira como as diferentes cores e áreas coloridas reagem entre si. Esse enfoque constitui um bom estímulo para soltar a imaginação e produzir pinturas mais vivas e mais coloridas.

Esfumado e pincel seco

☆ **ÓLEO DEMAIS**
Você poderá constatar que certas marcas de tinta são oleosas demais para se trabalhar com pincel seco, e que algumas cores, particularmente as mais transparentes, como o carmim-alizarin, contêm mais óleo que outras. Para secar um pouco a tinta, coloque-a sobre um mata-borrão ou jornal e deixe-a por alguns minutos, para que o papel absorva um pouco do óleo.

COMO SEGURAR O PINCEL
O desenho abaixo mostra uma boa maneira de segurar o pincel para fazer o esfumado. Você não precisa ter tanto controle sobre ele como para pintar objetos, linhas e detalhes. Segure-o com o cabo na palma da mão, projetando-o por entre o polegar e o indicador, na metade de seu comprimento. Para a técnica do pincel seco, segure o cabo mais perto da virola de metal, para controlá-lo melhor.



As expressões "esfumado" e "pincel seco" designam duas importantes técnicas da pintura a óleo.

Esfumado

Para obter o esfumado, aplica-se a tinta levemente, de maneira que fique semi-opaca, sobre outra cor. Essa técnica é particularmente útil na combinação de dois tons para produzir um resultado sutil: a diferente espessura das pinceladas sobrepostas faz com que a cor de baixo apareça e desapareça alternadamente, criando um efeito suave, esfumaçado.

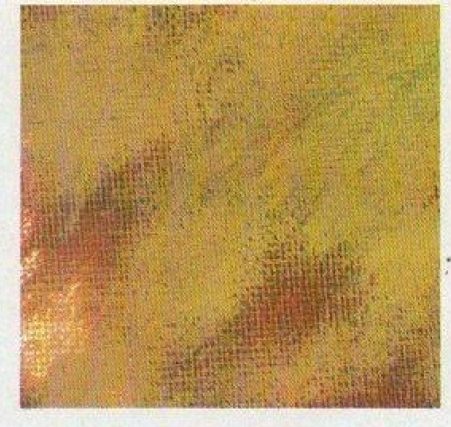
O esfumado é feito geralmente com um movimento de "esfregar" para a frente e para trás — o movimento natural de desenhar do braço —, embora em determinados trabalhos um traço mais circular dê melhores resultados.

A tinta (opaca ou transparente) é normalmente aplicada sobre outra camada já seca e mais escura, que transparece em alguns lugares. Em outros, as bordas irregulares dos novos traços fundem-se com a área mais escura, criando uma nova cor. Essa mistura óptica é mais rica e vibrante do que a obtida ao misturar essas mesmas cores na paleta.

Pincel seco

A técnica do pincel seco consiste em aplicar tinta bem densa — com pouco ou nenhum medium (mistura de óleo e solvente) —, o que faz com que o pincel seja praticamente "arrastado" pela tela. Assim como no esfumado, trabalha-se geralmente com tinta clara sobre escura. Coloca-se um pouco de tinta num pincel de cerdas duras (tirando o excesso de tinta na paleta, se necessário). O pincel é então levemente arrastado sobre uma camada seca de tinta ou sobre a tela nua, e produz uma marca interrompida, falha, que deixa entrever aqui e ali um pouco das ranhuras da pincelada e da cor da primeira camada. As cerdas do pincel abrem-se à medida que você faz o traço e a tinta agarra na trama da tela — ou nos sulcos da tinta seca, deixando aparecer o tom que está por baixo.

A vantagem do pincel seco é sua economia. Ele pode sugerir detalhes e texturas com um mínimo de trabalho com o pincel. Você pode empregá-lo para produzir o efeito de raios de sol penetrando num bosque ou num interior, ou para fazer capim, galhos, cabelos, enfim, qualquer coisa leve, delicada ou de textura mais específica.

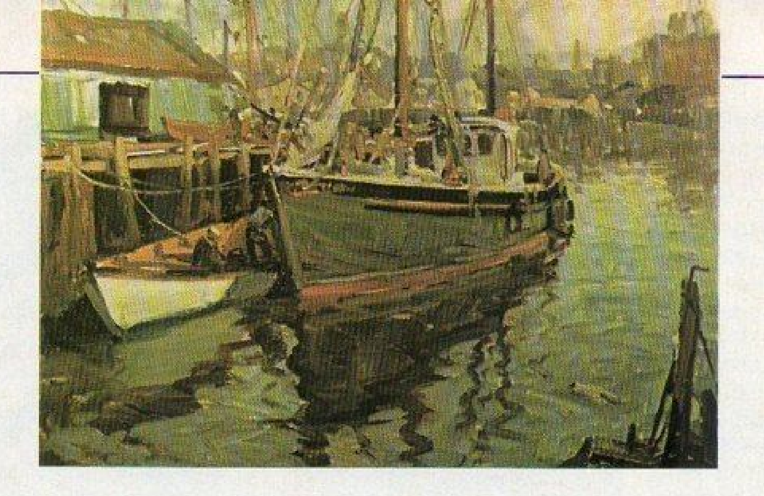


Esfumado aplicado vigorosamente (cor neutra suave sobre marrom quente).



Efeito do pincel seco de cor clara sobre tinta marrom escura.

À direita: O barco verde, *de Emile Gruppé, óleo sobre tela, 64 x 76 cm.* ***Abaixo:*** *Detalhe mostrando o vibrante trabalho de pincel do artista, que usou também a técnica do pincel seco, para fazer a pintura "funcionar" a certa distância.*



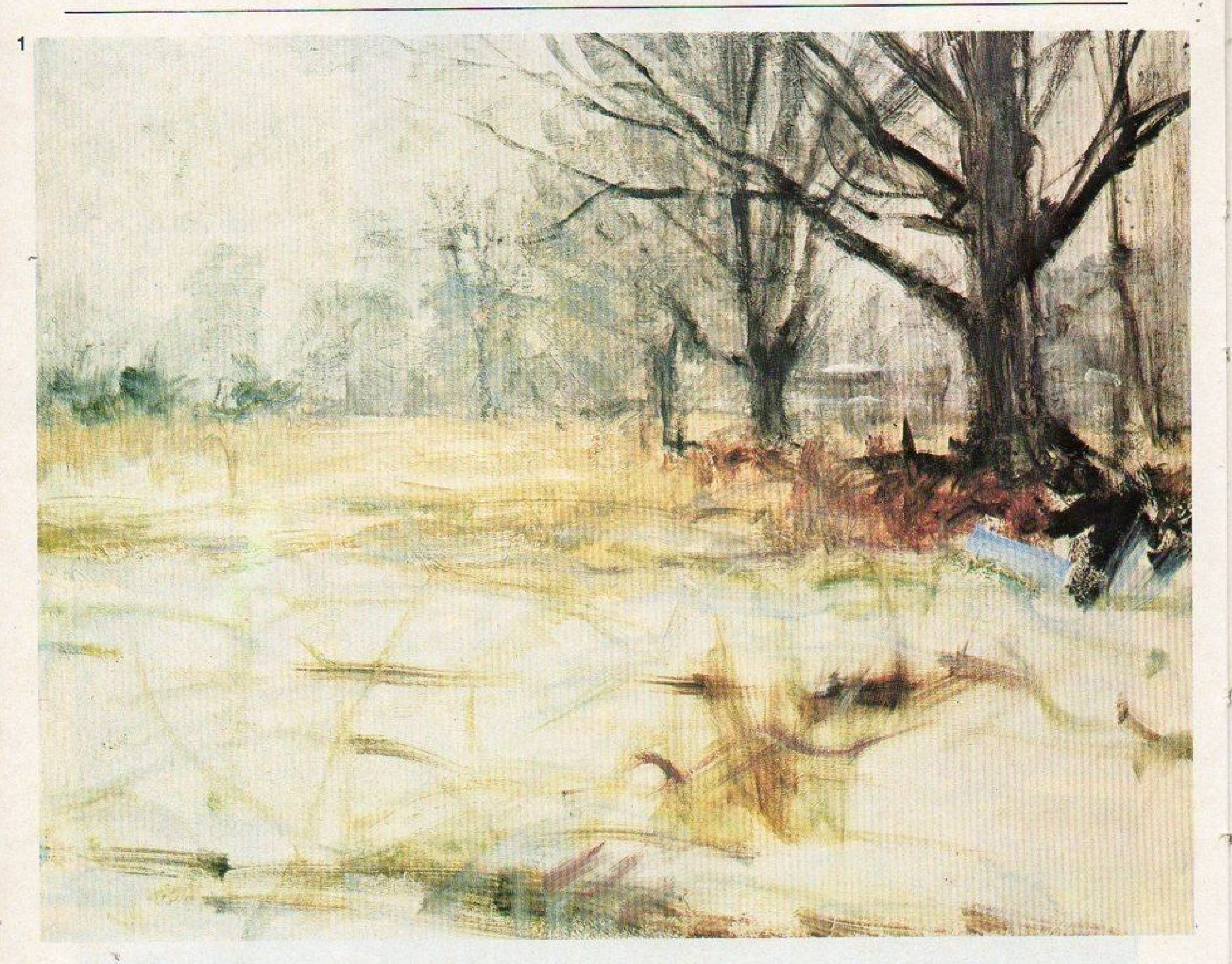
A área do cais foi pintada de marrom escuro e deixada secar. Os pilares receberam tinta mais espessa e uma cor mais clara, passada sobre a parte de cima para dar um efeito de luz-na-sombra.

Para a vela do barco maior, o artista usou tinta clara, espessamente aplicada. O impasto produz sua própria luz e sombra, dando a impressão final de pregas no tecido da vela.

Este tom de marrom quente é dado por uma "mancha" de tinta fina aplicada por baixo. Ela aparece em vários lugares da tela, ajudando a dar unidade ao quadro. Observe que a própria textura da tela é visível.

Pinceladas horizontais decididas de tinta verde resultam num efeito visual interessante: a impressão de entabuamento no casco do barco. Alguns toques de amarelo sugerem o enfeite da proa.

1



Exemplo prático: cena de inverno

A tranqüilidade desta paisagem, de Richard Schmid, é enfatizada pelo trabalho delicado de pincel seco.

1. Defina os tons principais

Inicialmente, Schmid estabeleceu os elementos principais da cena optando por cinco tons, pintados com misturas transparentes. Siga seu exemplo usando a tela branca para as partes mais claras do primeiro plano e do céu. Empregue uma mistura de negro-marfim e terra-de-siena queimado para as partes mais escuras (base da árvore à direita) e para os meios tons escuros dos troncos e dos galhos (onde o terra-de-siena deve predominar levemente). A cor escura avermelhada à direita é terra-de-siena queimado, puro.

Os dois principais meios tons são cobalto e amarelo-ocre misturados com branco, para as árvores distantes, e a mesma mistura acrescida de um pouco de verde-esmeralda, para o plano intermediário.

2. Desenvolva céu e árvores

Aplique tons no céu, usando branco com cobalto e amarelo-ocre. Faça as árvores distantes à esquerda com a mesma mistura acrescida de alguns toques de terra-de-siena queimado e vermelho claro. Acrescente pinceladas com pouca tinta nos galhos.

Para o principal ponto focal (as árvores à direita) misture terra-de-siena queimado e cobalto com negro-marfim, amarelo-ocre e branco. Use pincéis médios e uma espátula para os troncos e os galhos principais, em seguida pincéis pequenos de cerdas e de marta para os galhos menores. Aplique os toques mais delicados com a borda da espátula.

3. Complete o primeiro plano

Pinte a neve com misturas de branco, cobalto, vermelho claro e amarelo-ocre. Com a espátula, alise e arranhe alternadamente as áreas de neve, criando assim a textura do primeiro plano. A seguir, com pincel seco, puxe a tinta clara para cima de algumas das partes escuras transparentes que sobraram da primeira etapa. Para o capim, aplique pinceladas verticais com pouca tinta, em misturas quentes — amarelo-cádmio, vermelho claro e amarelo-ocre.

2

MATERIAL EMPREGADO
Painel preparado de 50 x 70 cm. Pincéis grandes ou médios, redondos ou chatos de cerdas, e pincéis pequenos de cerdas e de marta. Espátula. Paleta de oito cores: negro-marfim, branco-de-titânio, amarelo-cádmio, amarelo-ocre, vermelho claro, terra-de-siena queimado, verde-esmeralda e azul-cobalto.

Vermelho claro: É uma cor de terra vermelha que parece uma versão mais clara de terra-de-siena queimado.

Espátula: Talvez você jamais tenha usado uma espátula para pintar (as técnicas básicas serão descritas nas páginas 58-59). Neste exemplo, pratique com a ponta da espátula aplicando minúsculos toques de tinta nas extremidades dos galhos. A parte chata da lâmina serve para alisar algumas passagens do primeiro plano.

3

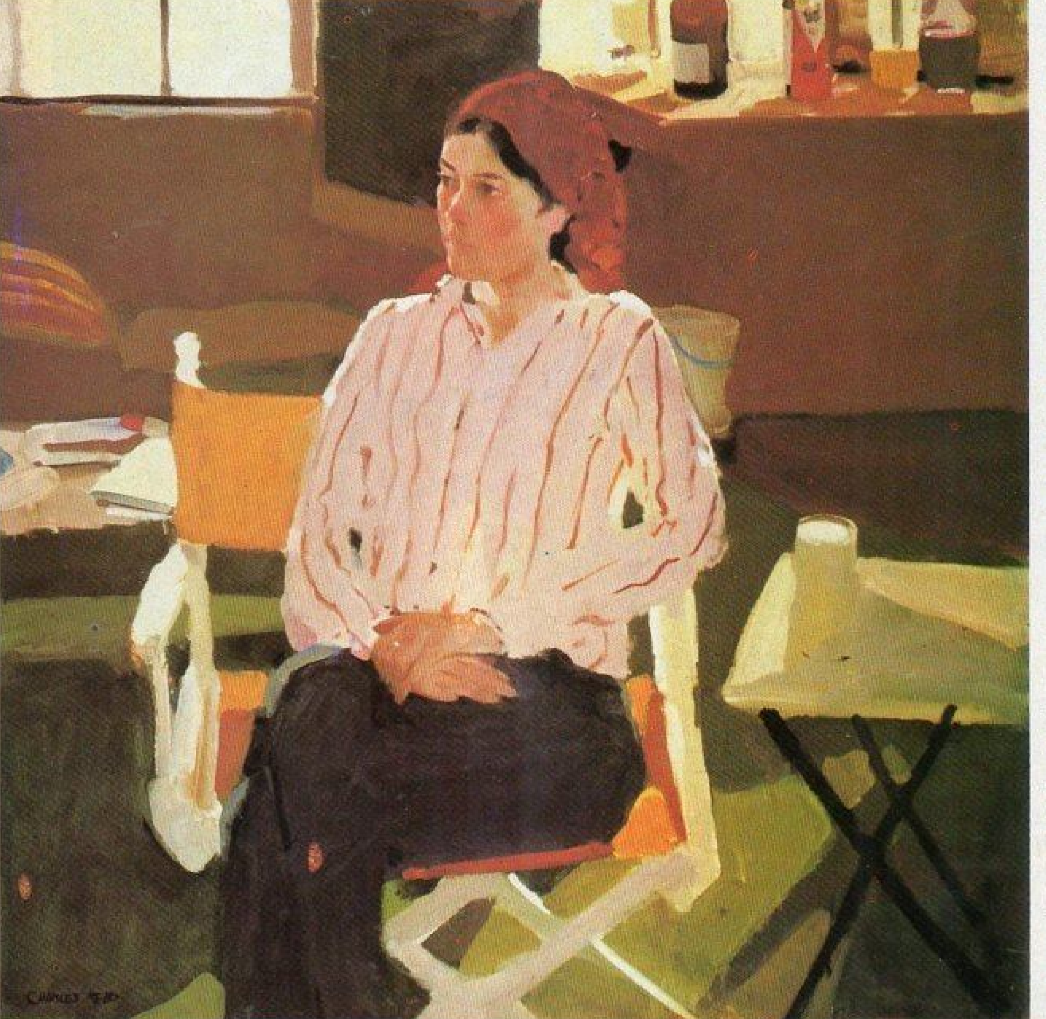


Claros e escuros

A maioria das pinturas contém áreas obviamente "claras" ou "escuras" em comparação com o esquema geral de cores. Mas, quando o contraste tonal é forte, os claros ficam ainda mais suaves e os escuros mais profundos, até o ponto em que se torna fácil perder a noção de suas cores e vê-los apenas como tons.

Os tons claros e escuros possuem uma "identidade de cor" tão significativa quanto a das misturas mais ricas do centro do espectro tonal. Podem ser quentes e dar a impressão de projetar-se ou, ao contrário, ser frios e recuar em relação ao plano. Aproveite essas características para dar a seus quadros uma sensação de espaço e profundidade.

Debbie, *de Charles Reid, óleo sobre tela, 102 x 102 cm. Coleção sr. e sra. Alfred Chadbourn.*



Conheça suas misturas

Preparar tons claros e escuros não é só uma questão de adicionar branco ou preto — que têm grande poder de esfriar quaisquer misturas. Considere, quando processar as suas, outros fatores, como a transparência, o brilho e o poder de coloração de cada um dos tubos de cor usados.

A percepção dos escuros

Quando você olha para uma cena, as áreas escuras revelam-se as mais fáceis de identificar inicialmente, mas as cores escuras são, na verdade, as mais difíceis de analisar. Isso ocorre porque os cones do olho (minúsculos bastões embaixo da retina, com os quais percebemos as cores) funcionam pior quando as cores estão na sombra. Portanto, você precisa fazer um esforço extra para percebê-las.

Ao pintar, tente captar toda a luz contida nas áreas escuras. Procure deixar as sombras profundas bem transparentes (verde-esmeralda, azul-ftalo e carmim-alizarin têm transparência naturalmente alta), para que a luz seja refletida pela tela. Essa é a maneira clássica de tornar as sombras mais luminosas.

Observe como os tons escuros profundos tendem a ser quentes. Isso acontece porque o escuro mais profundo — a mistura mais próxima do preto que você conseguir preparar — é composto pelas três cores primárias (uma fria e duas quentes).

Como manejar o preto

O negro-marfim é usado para escurecer alguns tons escuros; mas em misturas ele funciona como um azul de baixo tom, esfriando a cor. Se você acrescentar preto ao azul, a mistura escurecerá e continuará fria. Por outro lado, juntando-o ao amarelo, você obterá um verde frio. Lembre-se também de que a mistura de preto e branco não resulta num cinza, e sim num azul-acinzentado.

Como clarear os escuros

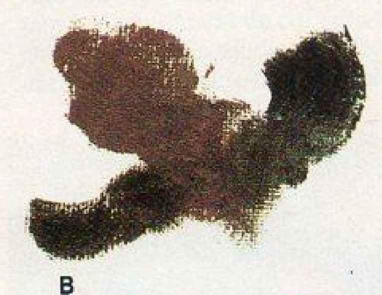
Tons muito escuros tendem a dar impressão de achatamento; se forem clareados um pouco, ficarão mais interessantes e luminosos, especialmente quando contrastados com áreas mais claras. Assim, você não precisa pintar os tons escuros exatamente como são na realidade; altere seu tom de leve para melhorar o resultado final da pintura. No retrato reproduzido nesta página, o artista achou que o sofá e a mesa de trabalho eram sombrios demais e pintou-os mais claros do que seu tom original, para enriquecer as cores das misturas.

Tenha cuidado quanto a simplesmente acrescentar branco para clarear as cores escuras, pois ele pode torná-las frias e sem vida. Ao invés de branco, experimente uma cor da mesma família, que terá o efeito de clarear sem esfriar. No quadro da página ao lado, pintou-se a calça da mulher de azul escuro — preparado com uma mistura de azul-ultramar e carmim-alizarin, clareados com azul-cerúleo ou azul-cobalto em vez de branco. Da mesma forma, seu xale foi clareado com amarelo-ocre — um bom substituto para o branco, quando se quer clarear as cores.

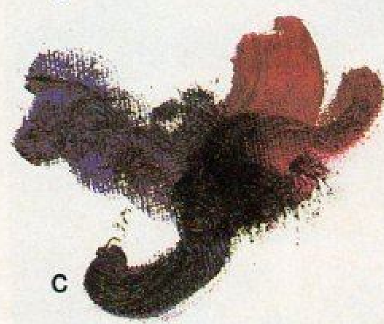
Mistura de escuros



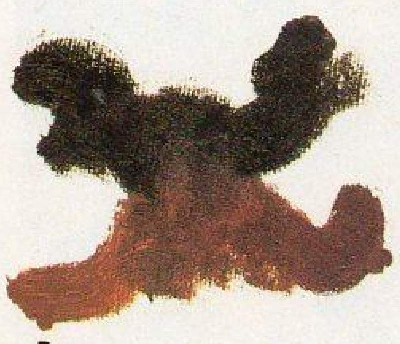
A



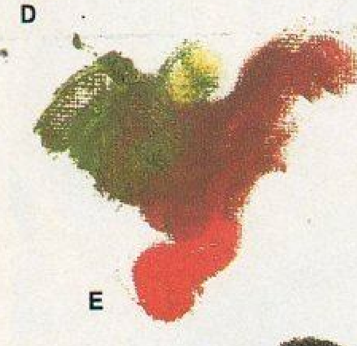
B



C

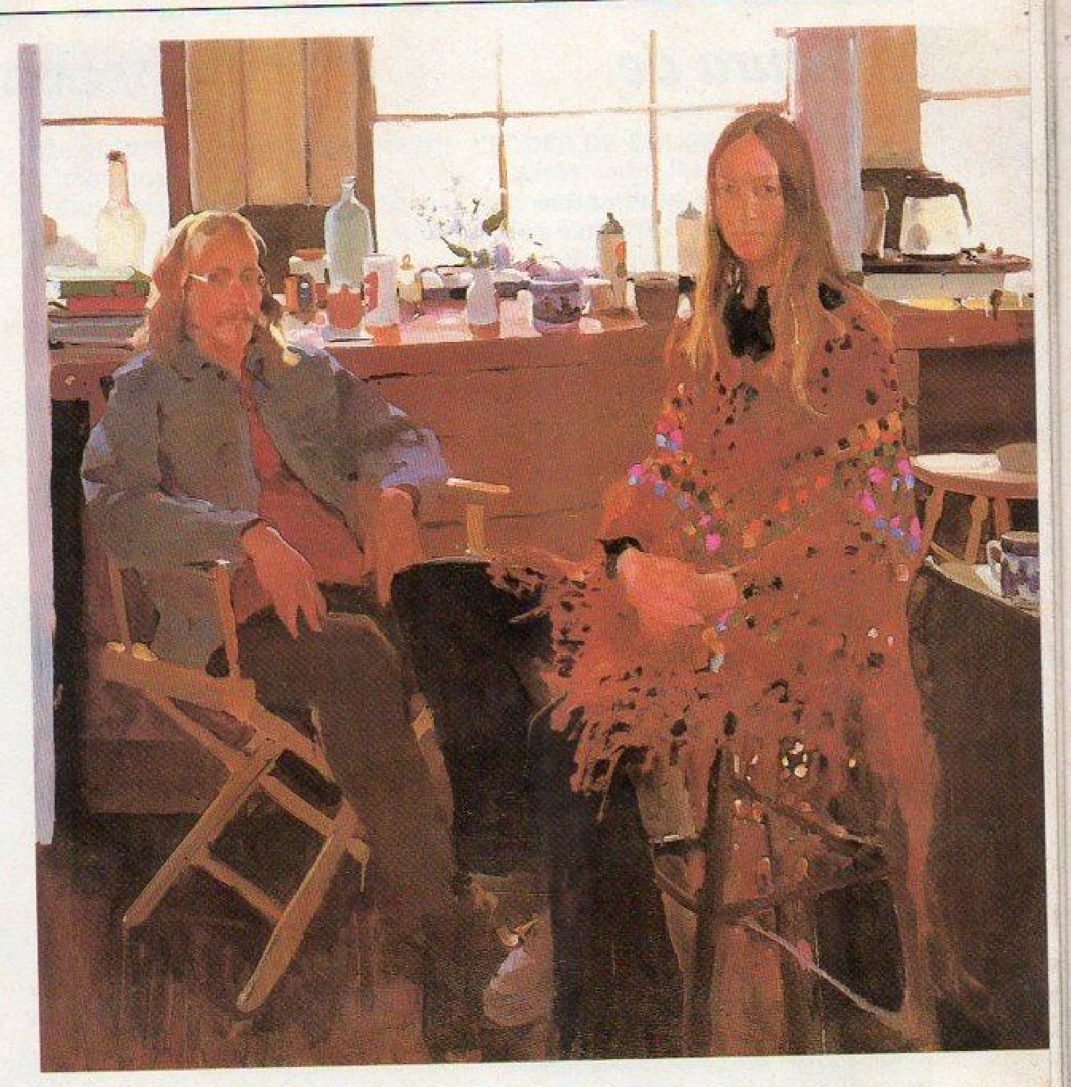


D



E

F



Amigos, de Charles Reid, óleo sobre tela, 127 x 127 cm. Coleção Smith College, Northampton, Massachusetts.

Quase todas as misturas de duas cores escuras — uma fria e outra quente — produzem um interessante toque escuro. À esquerda, uma série de misturas escuras, vivas, todas com elementos quentes e frios.

Mistura A: Terra-de-siena queimado e azul-ftalo (Winsor/monastral) ou azul-ultramar.

Mistura B: Terra-de-siena queimado, verde-esmeralda e terra-de-sombra queimado.

Mistura C: Carmim-alizarin e azul-ultramar ou azul-ftalo.

Mistura D: Negro-marfim, terra-de-sombra queimado ou natural, terra-de-siena queimado e terra-de-siena natural. (Para que esta mistura tenha uma ''identidade de cor'' mais acentuada, você pode misturar azul-ftalo, azul-ultramar ou verde-esmeralda com o negro.)

Mistura E: Vermelho-cádmio e verde-permanente claro (fornece um tom escuro mais luminoso e vivo).

Mistura F: Vermelho-cádmio e verde-esmeralda.

☆ CUIDADO COM A SOMBRA

Nossa percepção da temperatura de uma cor varia, conforme a examinemos à luz ou à sombra. Na sombra, uma cor quente fica mais fria e apresenta um toque de sua cor complementar. O carmim escuro, por exemplo, pode mostrar um toque amarelo-esverdeado. Da mesma forma, uma cor fria pode tornar-se mais quente.

Esse fenômeno é conhecido como ''inversão térmica''. Use-o em seus trabalhos, acrescentando alguns toques das cores complementares, para dar vida aos tons escuros.

Mistura de claros

O melhor meio de misturar tons claros é começar com o branco e acrescentar um pouco de outras cores. Assim você não gastará muita tinta branca tentando clarear uma mistura que tenha ficado colorida demais.

Tons claros e quentes

Um bom modo de dar vida à tinta branca pura é acrescentar-lhe um leve toque de uma cor quente. Das misturas mostradas ao lado, as da coluna ao centro da página são exemplos de cores que você pode juntar ao branco na certeza de que o resultado continuará sendo "branco" para o observador.

Quando estiver preparando misturas semelhantes a essas, combine as cores entre si, varie suas proporções ou mesmo deixe uma delas de fora, até obter exatamente a cor, o tom e a temperatura que deseja.

Mistura A: Branco-de-titânio, limão-cádmio e laranja-cádmio.

Mistura B: Branco-de-titânio, amarelo-cádmio claro, limão-cádmio e carmim-alizarin.

Mistura C: Branco-de-titânio, amarelo-cádmio claro, limão-cádmio e vermelho-cádmio.

Mistura D: Branco-de-titânio, limão-cádmio, carmim-alizarin, laranja-cádmio e azul-cerúleo. Esta é uma combinação de cores particularmente útil, e pode ficar mais quente ou mais fria, dependendo da proporção de azul. Experimente também prepará-la sem o laranja.

Tons claros e frios

Os exemplos da coluna à direita da página são algumas idéias para preparar tons claros bem mais frios.

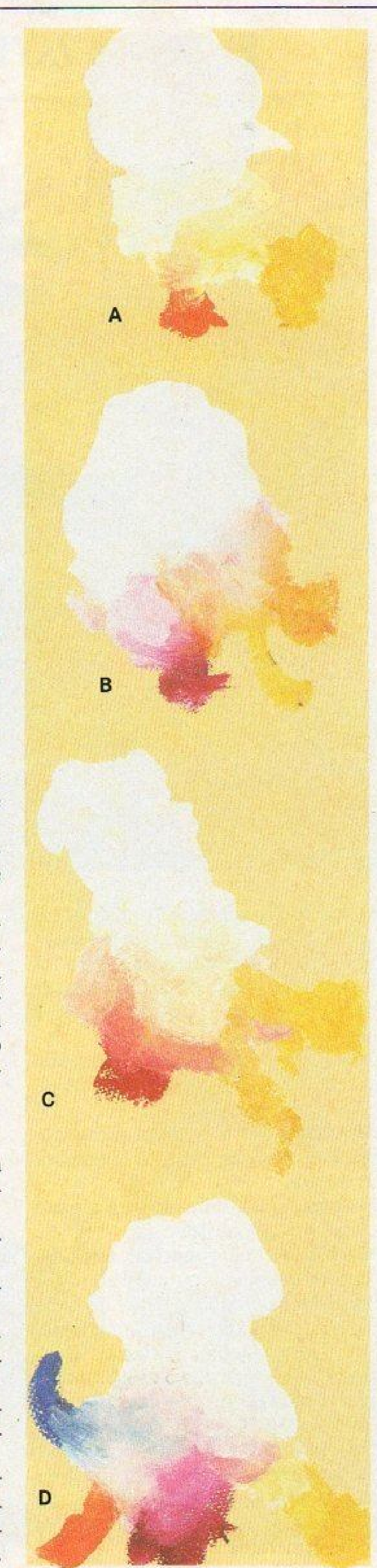
Mistura E: Branco-de-titânio, azul-cerúleo e carmim-alizarin.

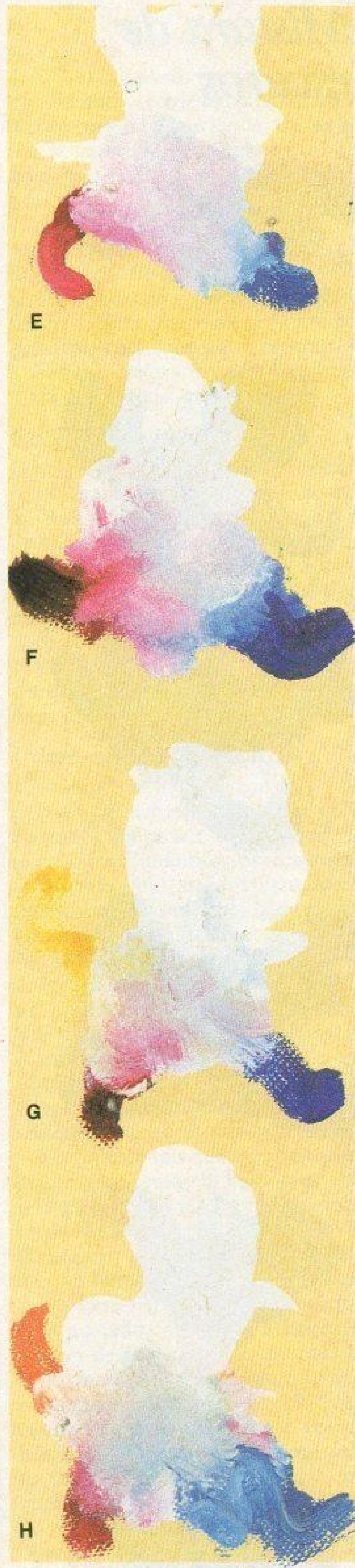
Mistura F: Branco-de-titânio, azul-ultramar e carmim-alizarin.

Mistura G: Branco-de-titânio, azul-ftalo, carmim-alizarin e limão-cádmio.

Mistura H: Branco-de-titânio, azul-cerúleo, carmim-alizarin e laranja-cádmio.

As misturas G e H contêm um par de cores complementares. Aqui, o limão e o laranja neutralizam as misturas, deixando-as menos vibrantes.





Matizando os brancos

As pinturas em geral apresentam áreas em tons claros que parecem quase brancas, mas que, examinadas atentamente, revelam conter proporções mínimas de outras cores.

A natureza-morta desta página está inundada de luz, mas quase não contém branco puro — as flores, o vaso, a moldura da janela, a tigela, os pratos e até a água a distância foram todos pintados com brancos matizados. Mudanças de cor sutis como as desse exemplo ajudam a relacionar entre si os elementos de uma pintura e impedem que certas áreas tornem-se monótonas.

Observe também como a temperatura das cores reforça o jogo de luz e sombra. Um rosa quente indica a luz do sol — no parapeito, por exemplo. Em contraste, as partes sombreadas tendem para o azul-malva frio, o inverso térmico do rosa.

Caneca azul e flores do campo, *de Charles Reid, óleo sobre tela, 66 x 66 cm. Coleção particular.*

PODER DE COLORAÇÃO
Algumas cores são tão fortes que basta um toque para afetar a cor da mistura. Outras — as de baixo poder de coloração — só aparecem quando você acrescenta grandes quantidades.

☆ QUENTE OU FRIO
A temperatura da cor da principal fonte de luz pode ajudar a decidir se devemos pintar com cores quentes ou frias. A luz do sol e a elétrica tendem para o quente, enquanto a refletida do céu é quase sempre fria.



Segredos do retrato a óleo

PALETA ALTERNATIVA
Muitos pintores preferem uma paleta baseada nas colorações de terra, que têm um calor natural, suave, adequado às cores da pele. Comece com uma mistura de amarelo-ocre e branco, que pode produzir desde o marfim até um bronzeado dourado e claro, dependendo das proporções empregadas. Acrescente vermelho-veneziano para deixá-la mais quente e corada, ou escureça-a e esfrie-a com terra-de-sombra queimado. Para áreas matizadas, sombreadas em marrom, experimente usar amarelo-ocre, terra-de-sombra queimado, vermelho-veneziano e um toque de azul-ultramar.

EVITE AZUIS FORTES
Azuis com alto poder de coloração, como o ftalo ou o da Prússia, podem dominar facilmente os tons quentes nas misturas cor de pele. É preferível esfriar suas misturas com azul-cerúleo.

TRÊS CORES DE PELE
Amarelo-Nápoles: Opaco, rico, dá suavidade às outras cores.
Vermelho-veneziano: É uma cor de terra opaca, que, em geral, predomina nas misturas.
Rosa-terra: Marrom-avermelhado que se torna cor-de-rosa quando misturado com branco.

Para o artista, poucos motivos são mais estimulantes que o rosto humano, com suas variações sutis de cor, tom e forma. Pintar um retrato é algo que atrai também pela dificuldade, pois para chegar a um bom resultado é preciso não apenas captar a aparência física do modelo, mas conseguir transmitir fielmente traços de sua personalidade. Como introdução à pintura de retratos, este capítulo mostra a maneira de trabalhar com um modelo de cabelo louro e pele clara. Tons mais escuros de pele serão tratados em outros capítulos.

Cores de pele

Se olharmos para as pessoas a nossa volta veremos que, independentemente da raça, cada tipo de pele contém complexas combinações de cores. A mistura básica para a pele branca é feita em geral com uma combinação de amarelo, branco e vermelho, à qual se junta um pouco de azul para esfriar. Entretanto, a escolha das tonalidades dessas cores dependerá de sua preferência pessoal e de sua habilidade em fazer misturas. Com o tempo, você acabará elegendo sua combinação preferida.

Uma abordagem que se poderia tentar é a mostrada na página ao lado. As cores vibrantes do vermelho-cádmio dão a nota quente, mas devem ser manipuladas com cuidado para que não dominem suas misturas (veja também, à esquerda, uma paleta alternativa, baseada em cores de terra mais suaves).

Tons quentes e frios

Se você passar algum tempo estudando as variações da cor da pele, verá que elas podem ser quentes e frias. Também perceberá que a temperatura da cor de qualquer modelo muda conforme a área — por exemplo, a parte posterior do pescoço tende a ser diferente da parte da frente.

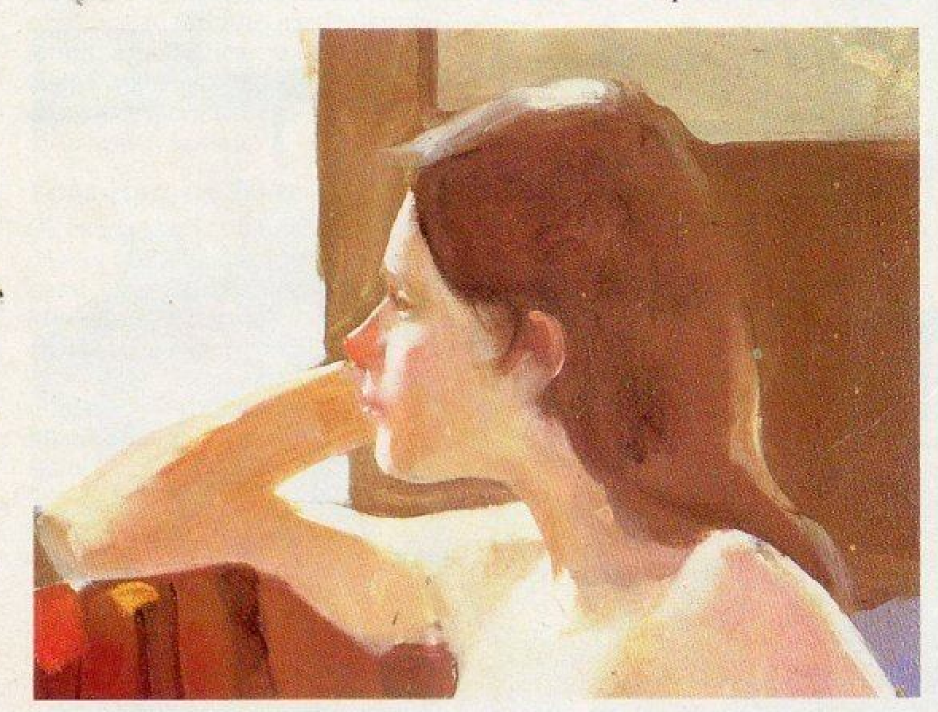
Os principiantes costumam fazer as cores da pele excessivamente quentes. Com isso, seus modelos parecem estar sofrendo de queimaduras de sol. Lembre-se de que, seja qual for a cor da pele, ela é sempre mais fria do que você imagina, especialmente nas áreas sombreadas.

Os pontos mais quentes tendem a ser o nariz, o lóbulo das orelhas e as faces. O quadro reproduzido nesta página mostra como essas características acrescentam toques de calor a um modelo com cor de pele naturalmente apagada.

O cabelo

Outra parte complicada na pintura de um retrato é o cabelo. Como a pele, ele não apresenta cor uniforme e sim uma combinação de tons claros e escuros, que podem ser quentes ou frios. Em geral, convém pintar o cabelo de maneira que harmonize com a cor da pele — o que significa usar a mesma paleta como base para os dois conjuntos de misturas (veja a ilustração da página ao lado).

O cabelo louro pode confundir bastante, pois ele não é amarelo vivo, e contém muitas tonalidades de marrom. Uma solução é usar amarelo-ocre ou amarelo-Nápoles, pois ambos podem ser escurecidos com terra-de-sombra queimado ou natural. Use um toque ocasional de azul-ultramar ou azul-cobalto, para dar uma influência fria. Uma variação dessa mistura é mostrada na ilustração.



Kim no estúdio II *(detalhe), de Charles Reid, óleo, 102 x 127 cm.*

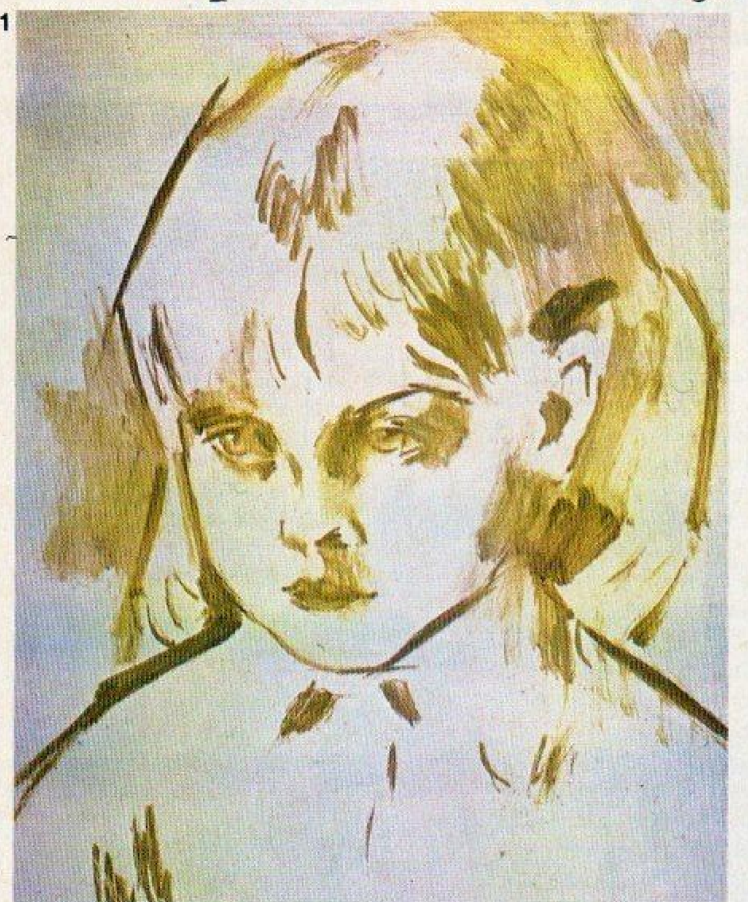


AS CORES ADEQUADAS
Aqui está uma forma de você tratar um modelo de pele clara. A testa é pintada com uma cor clara e quente, mas o azul-cerúleo acrescentado à mistura produz um tom de pele mais frio para o resto do rosto. Toques com cores quentes acentuam o nariz e as faces, enquanto uma cor mais fria e mais escura indica a área em torno do pescoço.

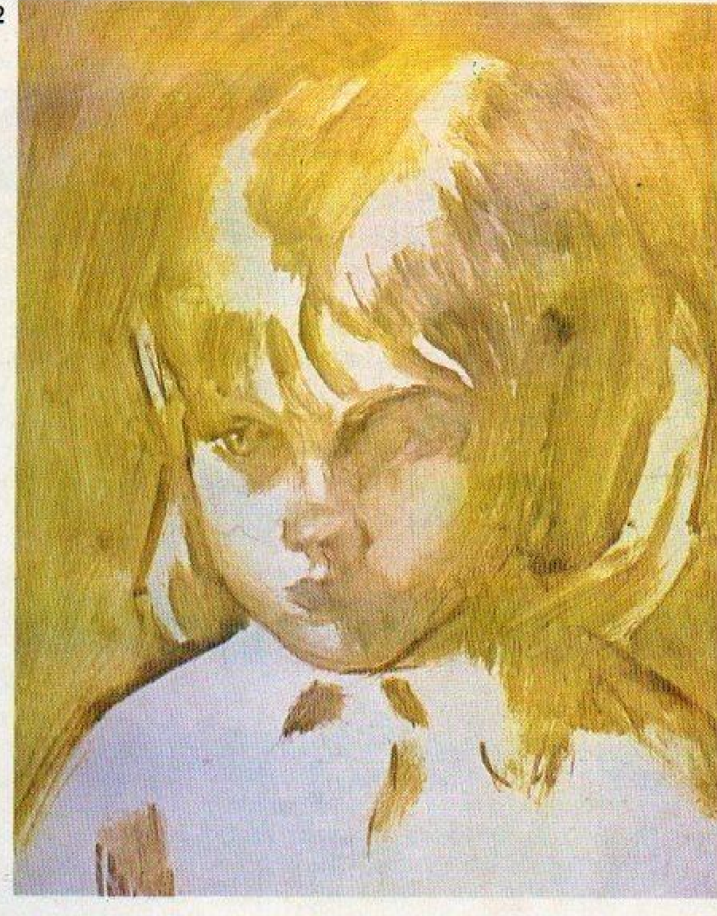
Em relação ao cabelo, não o deixe excessivamente claro. Note que aqui ele é pintado de modo semelhante ao rosto, quanto a áreas claras e sombreadas. Uma mistura de branco, amarelo-ocre e verde-esmeralda é escurecida com um toque de preto, para as sombras.

Exemplo: rosto de criança

1



2



MATERIAL EMPREGADO
Tela preparada, de 25 x 20 cm.
Alguns pincéis chatos de cerdas, um redondo de cerdas n.° 2 e um redondo de marta ou misto de marta.
Uma espátula de 8 cm.
Paleta de nove cores:
amarelo-ocre, branco-de-titânio, terra-de-sombra natural, terra-de-siena queimado, rosa-terra, escarlate-cádmio, amarelo-Nápoles, amarelo-cádmio claro e azul-cobalto.

Este exemplo de retrato de criança, de Marcos Blahove, mostra uma maneira pela qual você poderia reproduzir um modelo de pele clara e cabelo louro. Mas, antes de iniciar pela etapa 1, há um "trabalho de bastidores" a ser feito.

Para começar, trace a lápis uma série de esboços preliminares do modelo. Estude as dimensões, proporções e cores da criança, registrando as poses e atitudes que ela assume, e tente passá-las o mais rápido que puder para o papel.

Em seguida, veja qual o esboço que mostra melhor o caráter individual de seu modelo e use-o como referência para a pose que você vai pintar. Deixe os outros esboços também à mão, pois eles constituirão uma valiosa fonte de referência quando você começar a pintar.

Esses esboços iniciais também servem para relaxar o modelo, que deve ficar o mais à vontade possível. Certifique-se sempre de que seu modelo se sente confortável e não está se aborrecendo sem motivo. Não se esqueça de que o tempo de concentração das crianças é muito mais curto que o dos adultos e de que você deve trabalhar rapidamente — talvez tenha apenas dez minutos para recolher todas as informações básicas a seus esboços e referências.

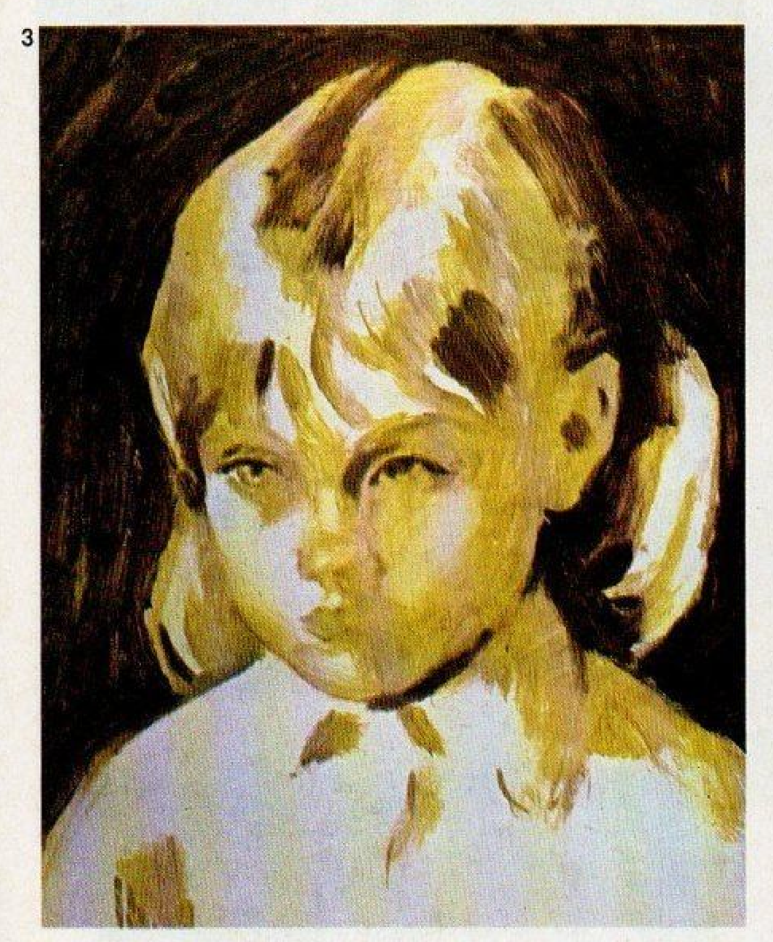
Da mesma forma, no momento de começar a pintar o retrato, organize as sessões com o modelo de maneira que ele não tenha, por exemplo, de ficar esperando enquanto determinada etapa seca. Usando a abordagem aqui mostrada, pode-se completar as etapas 1, 2 e 3 partindo-se apenas das referências.

O método "grisaille"

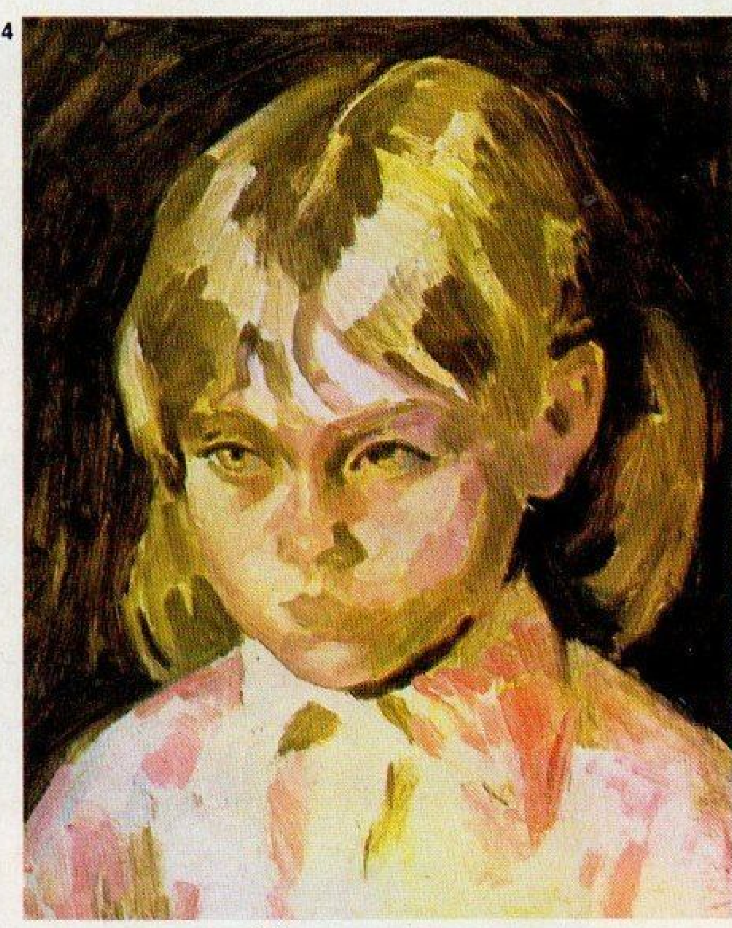
A rigor, *grisaille* é uma pintura feita em diferentes tons de uma única cor — em outras palavras, um estudo tonal pintado. Neste retrato, o artista começa a desenvolver o trabalho com um tipo de grisaille (na verdade, ele usa duas misturas diferentes de cores) a fim de determinar a distribuição tonal básica da pintura antes de trabalhar com as cores.

Na etapa 3 do exemplo, podemos ver claramente os tons escuros, médios e claros. Os dois primeiros são criados com tinta bem diluída; e os

3



4



tons claros, pelos pontos em que a tela branca aparece.

Para que isso dê certo, é preciso que você planeje tudo cuidadosamente; assim, quando estiver satisfeito com a pose do modelo, faça um esboço tonal final a lápis para ajudá-lo a colocar os diversos tons do grisaille com precisão. Agora você está pronto para começar a pintar.

1. Faça um esboço da figura

Molhe um pincel redondo de cerdas duras n.º 2 numa mistura constituída de amarelo-ocre e branco, e em seguida passe a traçar as linhas que representam as formas básicas da cabeça e dos ombros. A mistura ocre/branco proporciona uma boa base para aplicar os tons de pele claros e a cor do cabelo louro; portanto, use mais dessa mistura — agora diluída com terebintina — para começar o esquema tonal.

2. Aplique os meios tons

Com o esboço tonal a seu lado, pinte as áreas mais claras com a mistura de amarelo-ocre usando um pincel n.º 4 ou 5. Deixe secar por 24 horas.

3. Pinte os tons escuros

Use novamente o esboço tonal para ajudá-lo a completar o grisaille, preenchendo as áreas mais escuras com uma mistura de terra-de-siena natural e terra-de-sombra queimado. Deixe a pintura secando 48 horas antes de continuar.

De agora em diante, o grisaille serve de guia para as formas e mudanças tonais no retrato. Isso facilita a escolha dos diversos tons de pele e as misturas para a cor do cabelo.

4. Comece a dar cor

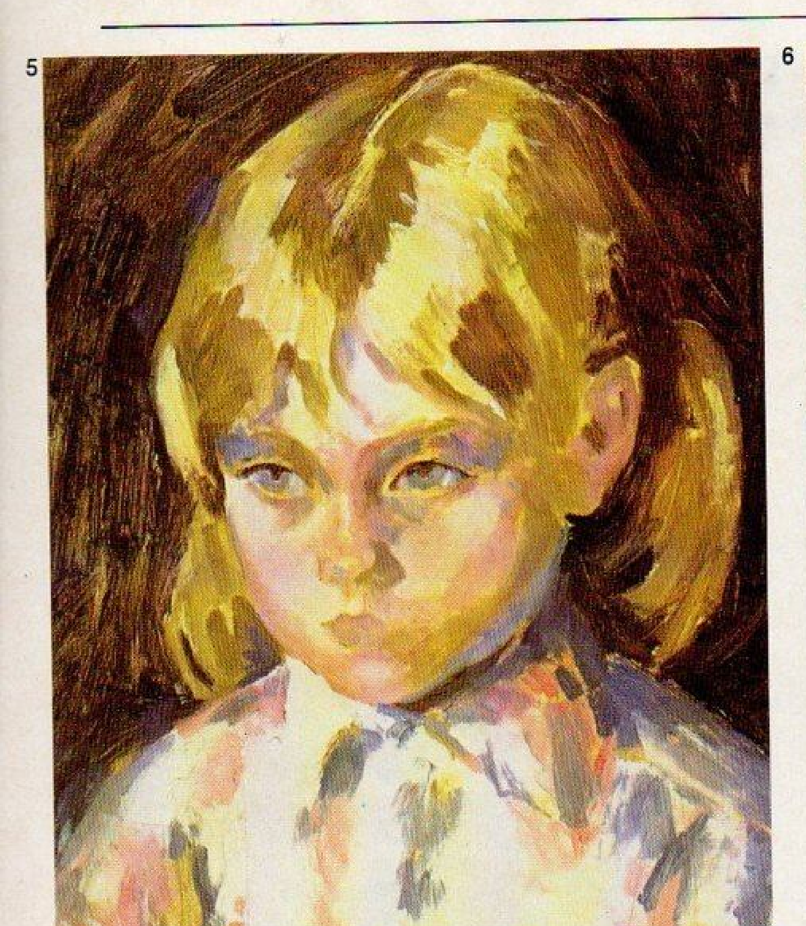
Concentre-se inicialmente nos meios tons e nas áreas de transição. Para os toques avermelhados e quentes da pele, use uma mistura de amarelo-ocre, branco e rosa-terra. Empregue a mesma mistura, desta vez com mais branco, para as áreas ligeiramente mais claras da testa.

Coloque os meios tons em rosa na blusa da menina, com uma mistura de branco e escarlate-cádmio.

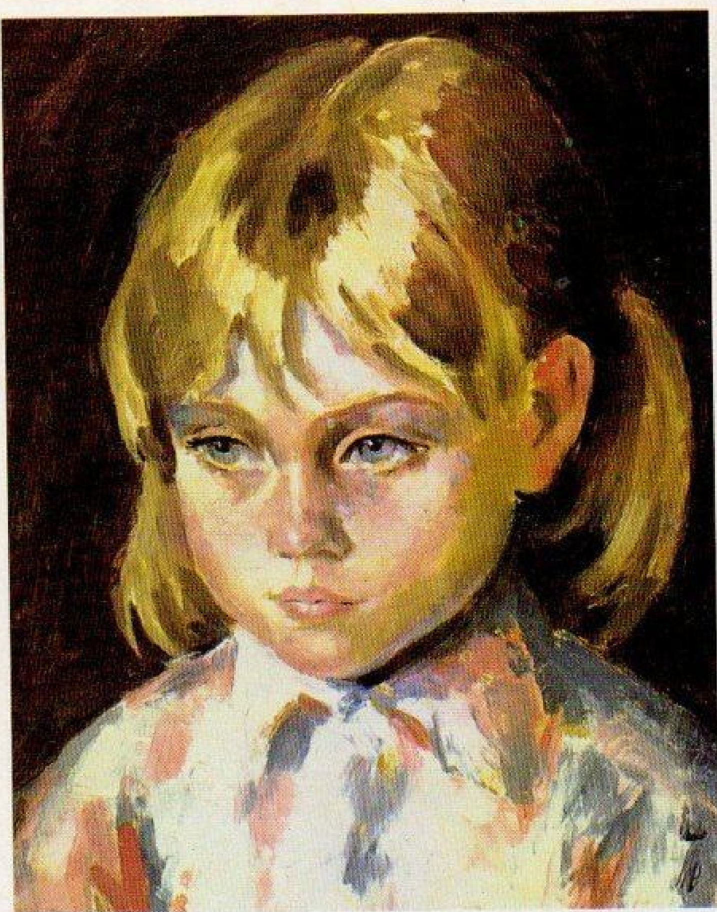
OBSERVE ANTES

Muitos pintores simplesmente colocam tinta na paleta, pegam um pincel, orientam o modelo para que fique em pé ou sentado e já começam a pintar. No entanto, é importante passar algum tempo observando o modelo, antes de começar. Focalize o fundo, o cabelo, os claros e escuros e a roupa. Observe todas as mudanças tonais. Então, decida como quer abordar a pintura. Só quando tudo estiver claro em sua mente é que você deve colocar o pincel na tela.

5



6



PRATICÁVEL PARA MODELOS
Muitos retratistas gostam de colocar o modelo num praticável — um estrado feito em casa, de aproximadamente 45 cm de altura, grande o suficiente para conter uma poltrona ou um pequeno sofá. Dessa maneira, o pintor pode ver seu modelo ao nível dos olhos e pintar em pé, enquanto o modelo posa sentado.

☆ **UMA DICA: A TV**
As crianças ficam logo inquietas e não aceitam sustentar a mesma pose por muito tempo. A televisão é uma boa forma de mantê-las quietas e entretidas, para que você possa continuar a pintar.

5. Refine as áreas claras

Como a cor básica da pele ainda está um pouco fria, passe uma mistura de amarelo-Nápoles e branco nas áreas mais claras do rosto.

Pinte o branco dos olhos e use uma mistura de azul-cobalto com branco para definir os tons obviamente frios da pele.

Agora pegue sua espátula e aplique uma combinação de amarelo-cádmio claro e branco para a blusa, dando-lhe alguns toques de azul-cobalto. Aplique a tinta bastante espessa, para criar um efeito de impasto; isso estabelece um forte contraste de textura com a tinta rala do fundo e valoriza o interesse visual global.

6. Misture e ajuste as cores

Passe levemente a borda de uma espátula sobre toda a superfície da pintura, para que os diversos elementos de cor se misturem um pouco. Em seguida, acerte a cor da orelha e aprofunde os tons nas sombras do cabelo. Escureça o plano de fundo com a mistura de terra-de-sombra natural e terra-de-siena queimado. Finalmente, com o pincel redondo de marta n.º 2, defina as feições, traçando a linha da boca, os cílios e assim por diante.

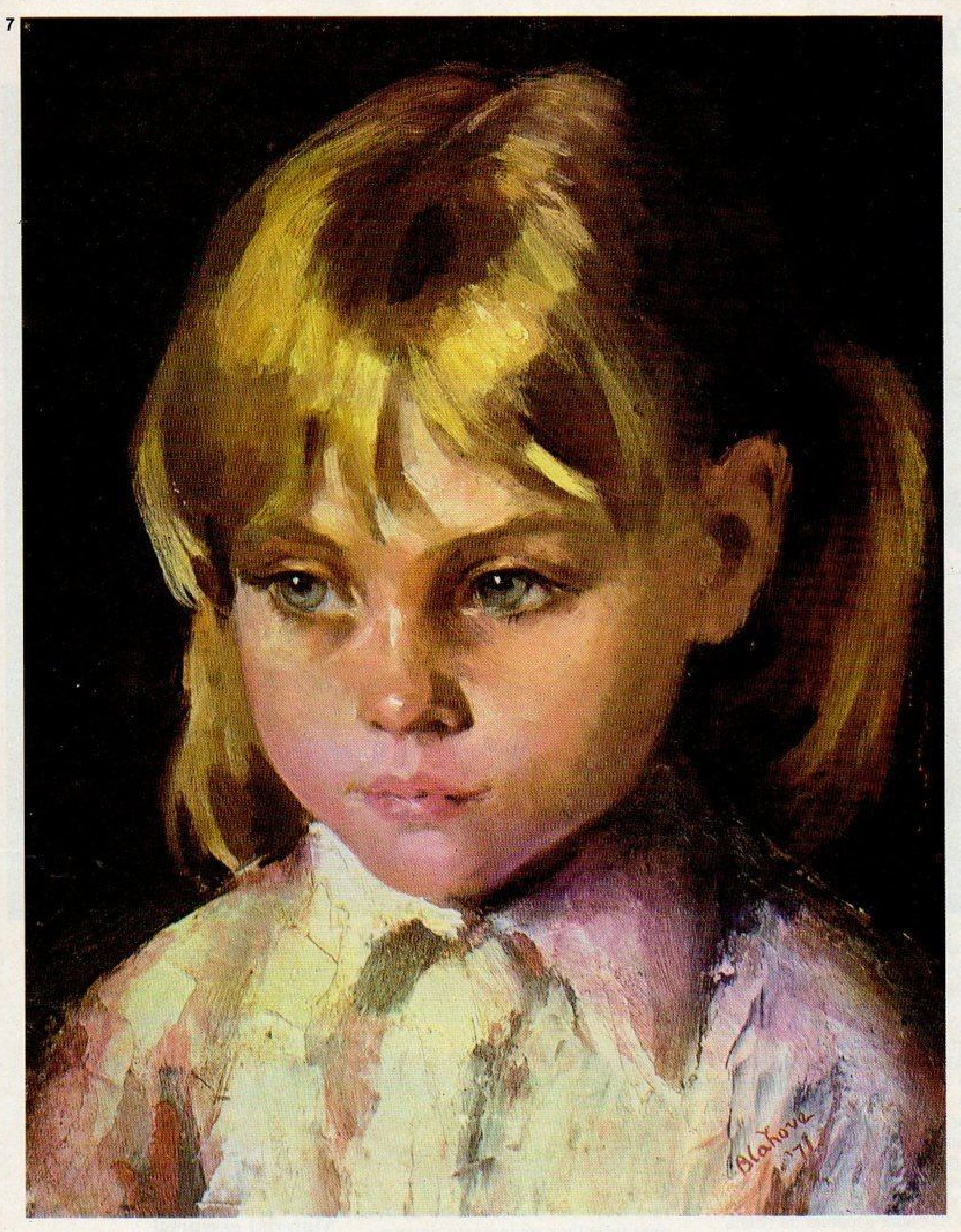
7. Ajuste os tons

Os tons escuros ainda estão muito fracos. Reforce as áreas escuras do cabelo e aprofunde mais o plano de fundo, acrescentando um toque de preto à mistura original de terra-de-sombra natural e terra-de-siena queimado.

Embora a regra geral em pintura a óleo seja trabalhar do claro para o escuro, você poderá achar — como aqui — que, ao reforçar os tons escuros, os claros ficam "desbotados" e precisam ser reavivados.

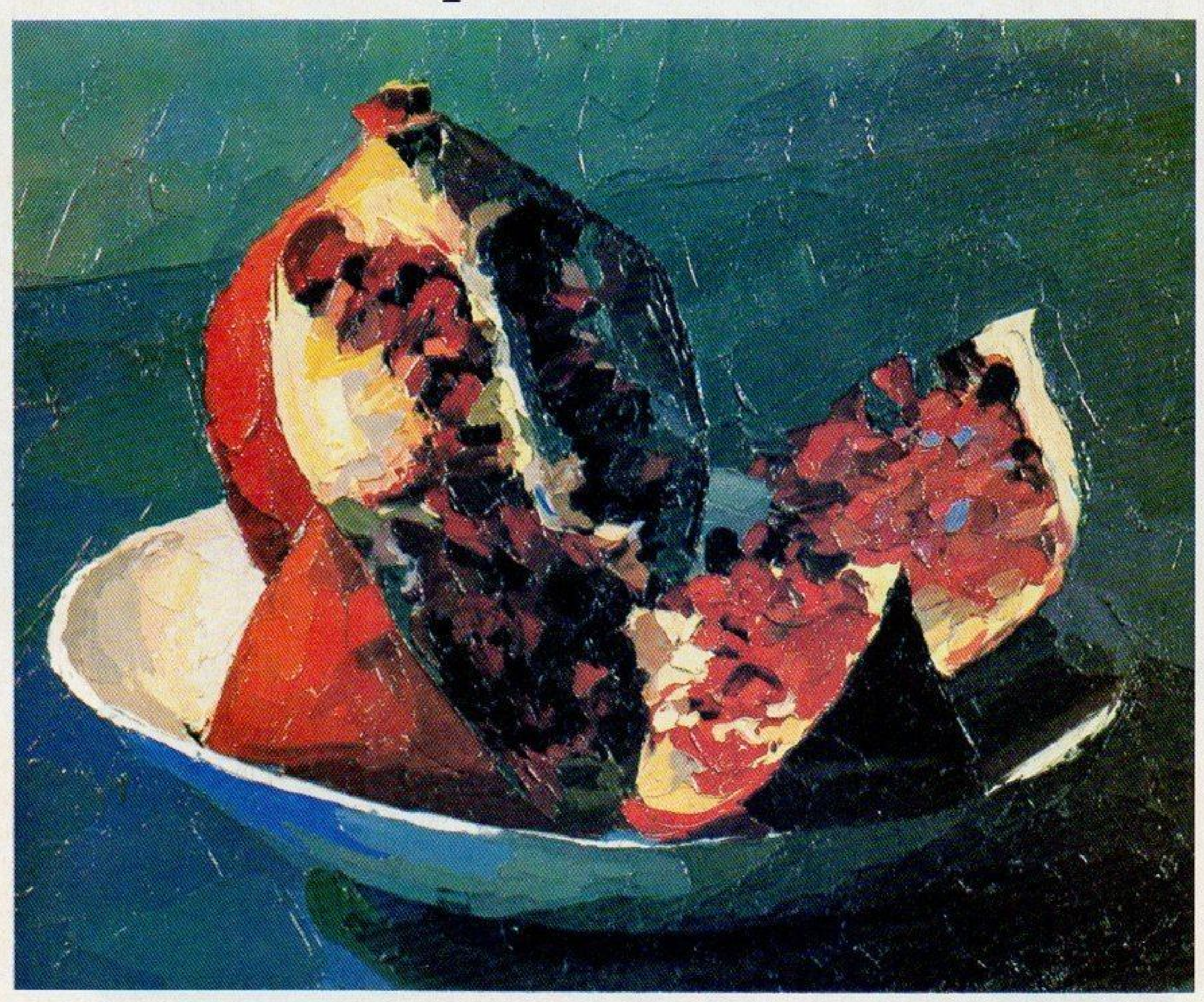
Aprofunde todos os tons de pele — principalmente o meio tom no lado direito do rosto — e acrescente mais alguns toques quentes. Dê maior definição às feições.

Finalmente, complete os olhos. A cor da íris é uma mistura de azul-cobalto e terra-de-sombra natural; as pupilas são terra-de-sombra natural puro. Acrescente a iluminação em ocre onde for necessário e pinte o brilho nas pupilas.



Cindy, *de Marcos Blahove,*
óleo sobre painel, 25,4 x 20,3 cm.
Coleção do artista.

Pintura com espátula



Acima: Romã partida,
de Jarvis Wilcox, 31 x 41 cm, óleo sobre tela.

ESPÁTULAS DE PALETA

Muito longas e finas — e geralmente muito rígidas —, não se recomenda seu uso para aplicar tinta sobre tela. São empregadas sobretudo na mistura de tintas na paleta e para raspá-las da tela quando se quer fazer correções. Mas você também pode usar uma espátula de paleta para "raspar" as camadas iniciais de pintura com espátula, misturando assim ligeiramente as cores e removendo os pontos de relevo muito saliente. Dessa maneira, você obterá uma base fina, sobre a qual poderá aplicar outras marcas.

Uma das grandes vantagens da tinta a óleo é que, graças à sua maciez, você pode aplicá-la não só com pincel, mas também com espátula. A pintura a óleo com espátula tem características próprias e, quando usada adequadamente, pode dar nova dimensão ao trabalho.

A vantagem mais óbvia da espátula está na aplicação da tinta em camadas espessas e lisas, que captam a luz e produzem efeitos texturais muito interessantes. Isso vale não apenas para trabalhos em impasto, intencionalmente espessos; muitas obras pintadas com suavidade contêm partes feitas com espátula, criando efeitos semelhantes, porém mais sutis.

Alguns especialistas defendem ainda que a suavidade e a espessura da tinta passada com espátula resultam também numa cor mais pura e mais intensa. Essa é uma questão em aberto, pois o resultado final depende, em grande parte, de como você mistura a tinta e do tipo de aplicação feita com a espátula.

Indiscutivelmente, a pintura com espátula é agradável, divertida, e proporciona a oportunidade de aplicar a tinta sobre a tela de maneira expressiva e espontânea.

Material essencial

A espátula comum tem lâmina em forma de losango, com a ponta arredondada. A lâmina é flexível e muito resiliente.

Para uso geral, o melhor é dispor de uma espátula de 5 cm, mas há

grande variedade de tamanhos. E, se você gosta de trabalhar com espátula, vale a pena comprar um conjunto delas, para poder variar seu repertório.

A superfície mais indicada para pintura com espátula é a tela esticada, que "cede" um pouco, respondendo bem à lâmina flexível. Além disso, a urdidura da tela constitui bom apoio para a tinta. Já sobre painel, é preciso cuidado maior, pois fica mais difícil controlar a espátula, que pode acabar escorregando pela superfície do painel deixando marcas pouco expressivas.

Como usar a espátula

Pegue a tinta com o lado de baixo da espátula. Use toda a largura da lâmina para as marcas mais amplas e vigorosas, e a ponta para as marcas menores. Evite mover a espátula para a frente e para trás; coloque-a com firmeza sobre a tela e espalhe a tinta num único movimento, levantando cuidadosamente a lâmina após a aplicação. Outra recomendação importante é usar quantidades generosas de tinta, suficientes para cobrir toda a urdidura da tela.

Trabalhe com gestos curtos, no sentido horizontal do tema que você está pintando. Se a figura tiver contorno bem definido do lado esquerdo, coloque a espátula desse lado e puxe-a para a direita, inclinando a lâmina um pouco para a esquerda, a fim de que a borda defina o contorno. Se a figura tiver contorno bem definido do lado direito, inverta a operação.

A ilustração abaixo mostra como você pode desenvolver o gesto básico para formar um impasto ou raspar uma camada de tinta pintada com espátula, criando um efeito de variação de cor.

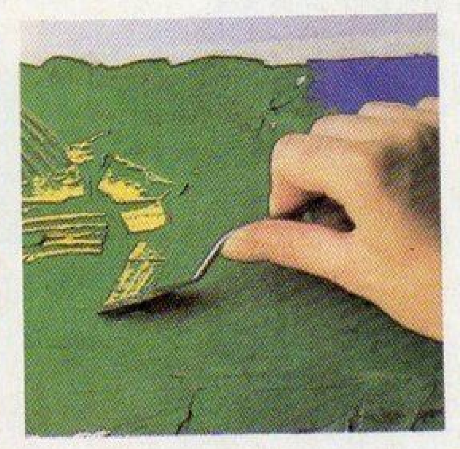
Trabalhe com poucas marcas

Uma regra fundamental da pintura com espátula é cobrir cada área com o menor número possível de marcas, já que isso produz cores mais intensas e nítidas. O ideal é planejar antes cada marca e então aplicar a tinta com decisão exatamente nos lugares desejados.

Onde for possível, procure usar apenas uma marca para cada pedaço de cor diferente. Por exemplo, ao pintar uma flor, faça cada pétala com uma única passada de espátula. Se a pétala tiver uma parte clara e outra escura, use duas marcas, uma para cada tom. Veja, na pintura da página ao lado, como o artista formou a fruta, utilizando uma única "mancha" para cada semente.

Se você não ficar satisfeito com uma de suas marcas, obviamente terá de ajustá-la com uma ou duas marcas adicionais. Mas lembre-se de que essas correções acabam quase sempre prejudicando a vitalidade da cor. Na maioria dos casos, é melhor raspar a tinta com uma espátula de paleta e recomeçar numa superfície perfeitamente limpa, com tinta fresca e de cor vívida.

IMPASTO
Pegue a tinta com o lado de baixo da espátula e aplique uma grossa camada sobre a tela. Faça marcas fortes e decididas para criar uma textura de impasto pesada, que dê a impressão de ser livre e espontânea.



RASPAGEM
Aplique com a espátula uma camada texturizada, deixe-a secar, e então pincele mais tinta por cima. Raspe a tinta ainda fresca com uma espátula, expondo parcialmente a camada de baixo.

LIMPE A ESPÁTULA
Limpe a espátula sempre que trocar de cor, para que a cor seguinte continue pura, mantendo seu frescor e vitalidade na tela. Panos de algodão ou toalhas de papel prestam-se perfeitamente a isso; portanto, tenha-os sempre à mão quando pintar.

☆ ESCOLHA CORES VIVAS
A pintura com espátula oferece a oportunidade de experimentar cores vivas. Para melhores resultados, coloque na sua paleta cores vivas e opacas — os cádmios e as cores de terra mais fortes, como vermelho-veneziano, são adequados. Evite usar cores transparentes diretamente do tubo, pois elas perdem o brilho quando pintadas em camadas grossas. Quando não puder dispensá-las, escolha as de mais alto grau de tingimento — por exemplo, azul-ftalo em vez de azul-cobalto — e acrescente um toque de branco para ajudá-las a reter sua intensidade.

DESENHO DE DETALHES
A espátula é um instrumento muito versátil, e você pode usá-la também para definir detalhes lineares minuciosos, como cercas e galhos de árvores.

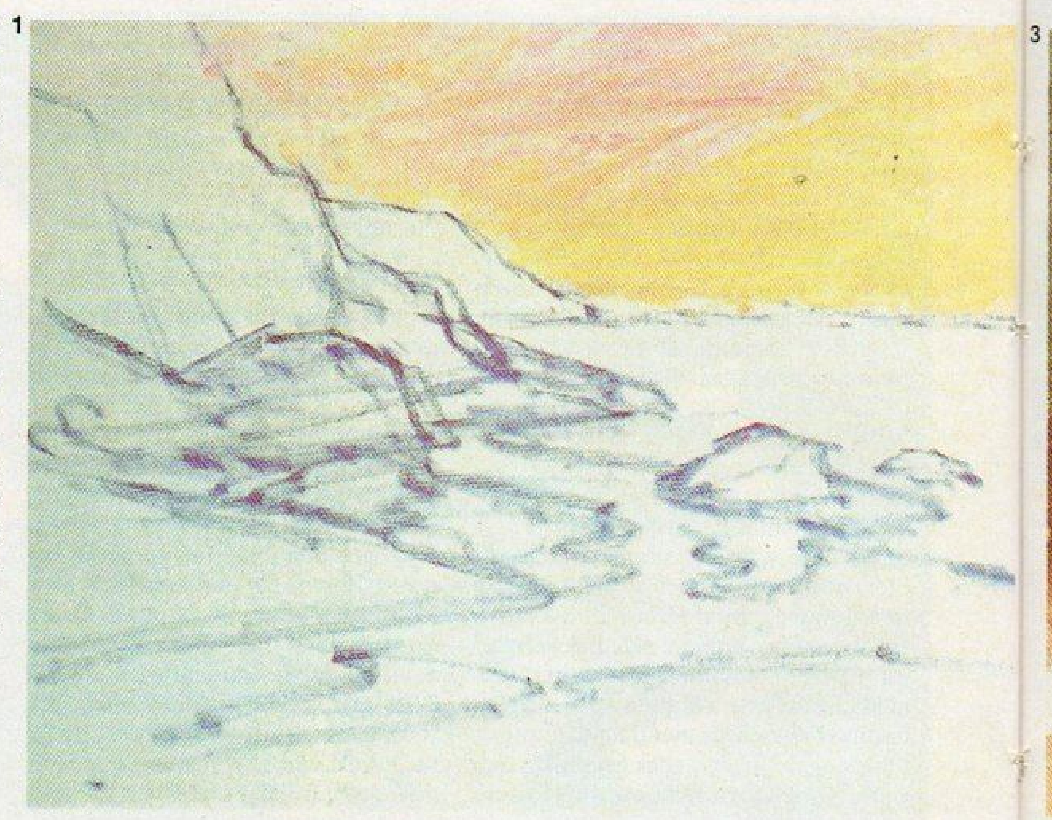
Para traçar uma linha, pegue a cor com a parte de baixo da lâmina e encoste a borda na tela, puxando a espátula para baixo. Para linhas grossas, siga o mesmo processo, mas desta vez combinando o traço para baixo com ligeiro movimento lateral.

PINCEL SECO
Você pode usar a espátula para produzir efeitos semelhantes aos criados pelo pincel seco *(ver pág. 44)*. Pinte uma camada texturizada grosseira com a espátula e deixe-a secar. Então, passe levemente uma pequena quantidade de cor sobre a primeira camada para que os pontos altos da superfície pintada por baixo apareçam em relevo.



Exemplo: rochedos escarpados

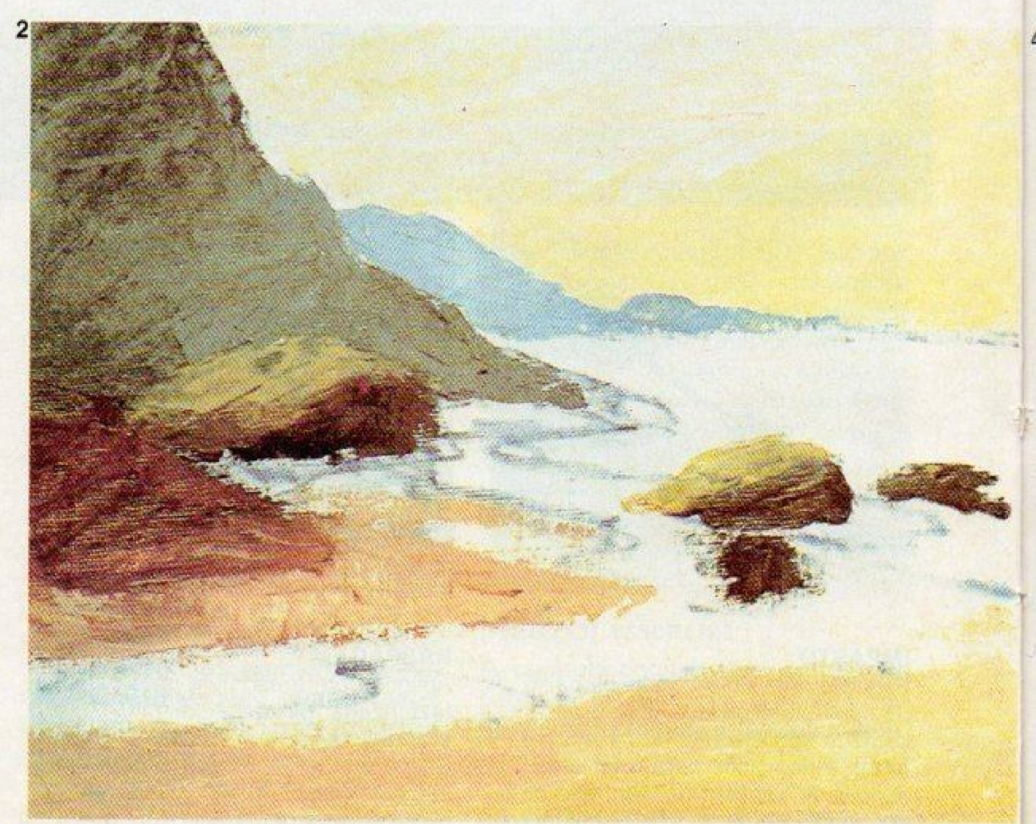
Neste exemplo prático, quase totalmente feito com espátula, você poderá exercitar algumas das técnicas descritas nas duas páginas anteriores. A única parte feita com pincel é o esboço preliminar das formas básicas.

1


1. Aplique a base

Usando azul-ultramar diluído com terebintina e um pequeno pincel redondo, trace um rápido esboço.

Com a espátula, complete a parte superior do céu, utilizando uma mistura de carmim-alizarin, azul-ultramar e branco. Trabalhe a parte inferior do céu da mesma forma, mas com uma mistura de amarelo-ocre e branco, aquecida com um toque de carmim-alizarin. Finalmente, "raspe" a tinta com uma espátula de paleta; isso deixará uma fina camada de cor básica.

2


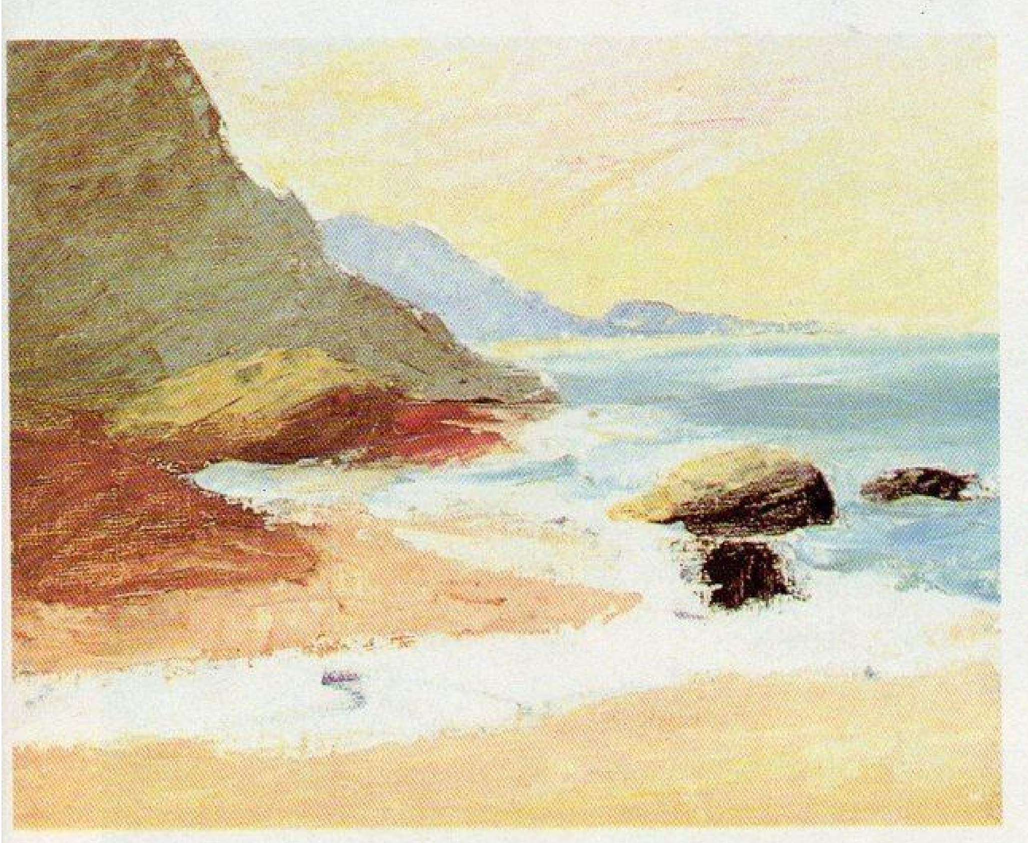
2. Pinte as formas básicas

Usando uma mistura de azul-ultramar, terra-de-sombra queimado e amarelo-ocre com um toque de branco, pinte o rochedo escuro. Nos penhascos que aparecem ao fundo, substitua o azul-ultramar pelo azul-ftalo e junte mais branco.

Nos lados sombreados das pedras menores, empregue uma mistura de terra-de-siena queimado, azul-ultramar e amarelo-ocre; nos topos iluminados pelo sol, use terra-de-siena queimado, amarelo-ocre e branco.

Misture amarelo-ocre com vermelho-cádmio e branco para fazer a areia. Trabalhe a praia ao pé dos rochedos, com uma mistura de terra-de-siena queimado e amarelo-ocre.

Depois de completar essas áreas, raspe novamente a tela com uma espátula de paleta. Aperte bastante para que a tinta penetre na tela e a superfície texturizada fique exposta, proporcionando um apoio firme para a próxima camada de tinta.

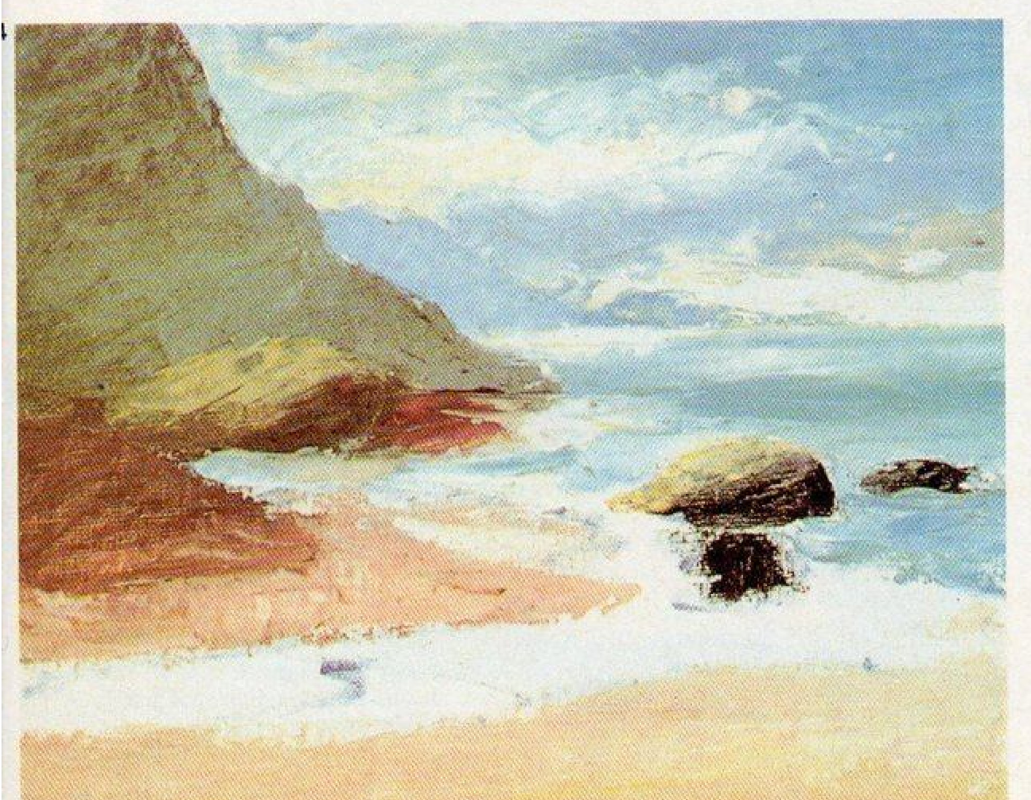


3. Pinte o mar

Comece por indicar o reflexo quente embaixo da superfície do rochedo escuro, usando uma mistura de terra-de-siena queimado e amarelo-ocre. Aplique a tinta com gestos curtos.

Para a água, faça marcas horizontais longas e uma mistura de azul-ftalo, terra-de-siena queimado, amarelo-ocre e branco. Acrescente mais branco nas áreas mais claras.

A única área estreita de cor na base dos penhascos distantes e frios — no ponto em que eles se encontram com a água — sugere a luz do céu brilhando na superfície da água. Faça-a com a mesma mistura empregada na parte inferior do céu, e aplique essa mistura com a borda da espátula. Deixe a pintura secar durante 48 horas antes de continuar.



4. Complete o céu

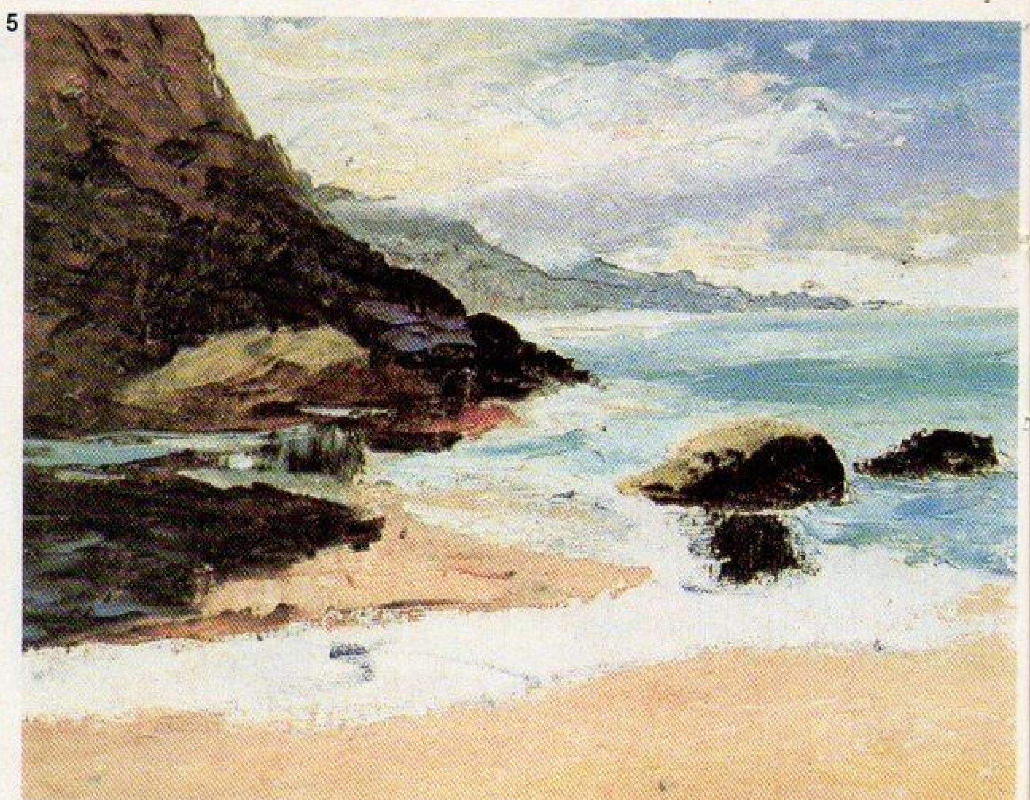
Crie na sua paleta várias misturas de cores para o céu, com azul-ftalo, terra-de-sombra queimado e amarelo-ocre. Acrescente um toque de branco para as partes mais frias, mais branco para as partes claras das nuvens e um pouco mais de amarelo-ocre para as áreas mais quentes.

Agora aplique tinta no céu, variando a espessura da camada para criar efeitos texturais. Em algumas áreas, aplique a tinta numa camada bem fina, de forma que as cores quentes que estão por baixo apareçam, sugerindo a luz do sol atravessando as nuvens.

Finalmente, misture um pouco de branco com um toque de amarelo-ocre e use essa cor para acentuar as partes iluminadas no alto das nuvens e para criar uma área de luz logo acima do horizonte.

5. Trabalhe os penhascos

5



Misture azul-ftalo, terra-de-sombra queimado e amarelo-ocre com um pouco de terra-de-siena queimado e reforce com essa mistura os dois rochedos distantes.

Indique uma nuvem baixa no alto do penhasco a meia distância.

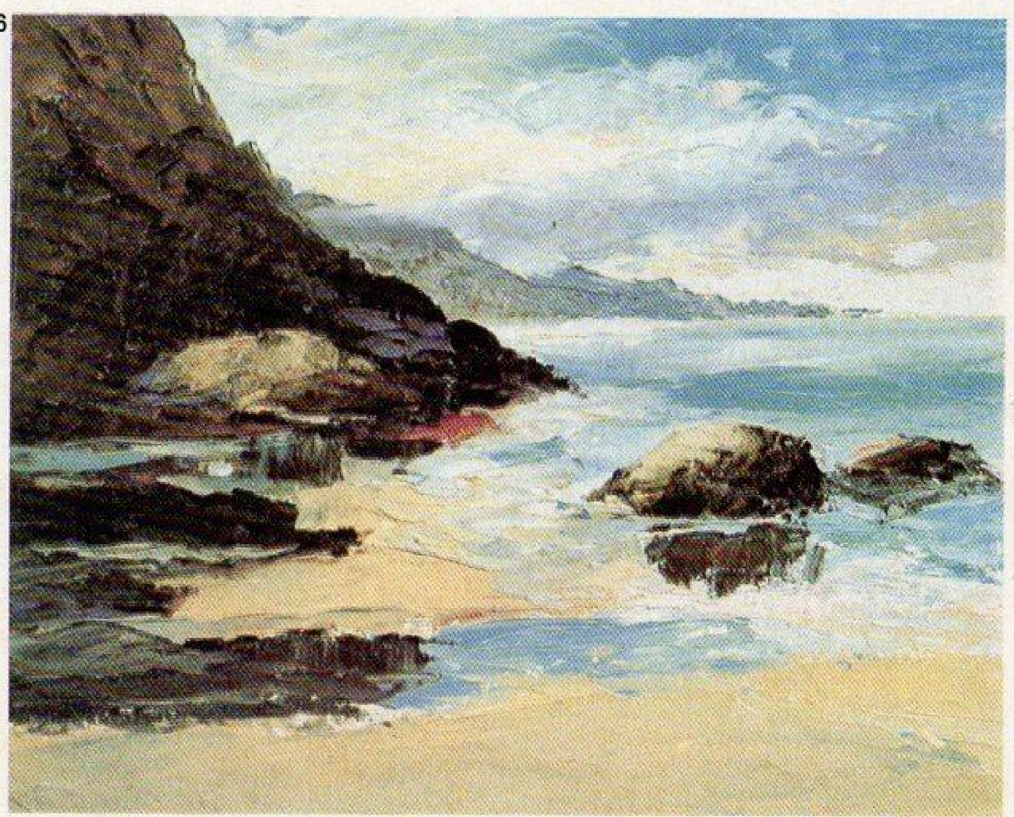
Em seguida, modele o rochedo escuro do primeiro plano. Empregue uma mistura de azul-ultramar, terra-de-siena queimado e amarelo-ocre com um toque de carmim-alizarin para as partes mais quentes do topo. Pinte as partes mais escuras do rochedo mais baixo e a praia ao pé dos rochedos com azul-ultramar e terra-de-siena queimado.

Com gestos curtos, aplique a cor fria do céu entre as pedras molhadas da praia, para sugerir reflexos.

Faça algumas marcas verticais logo abaixo do rochedo, com as cores do céu e do rochedo escuro, misturando-as de forma fluida, para sugerir o reflexo do rochedo.

6. Complete o primeiro plano

6



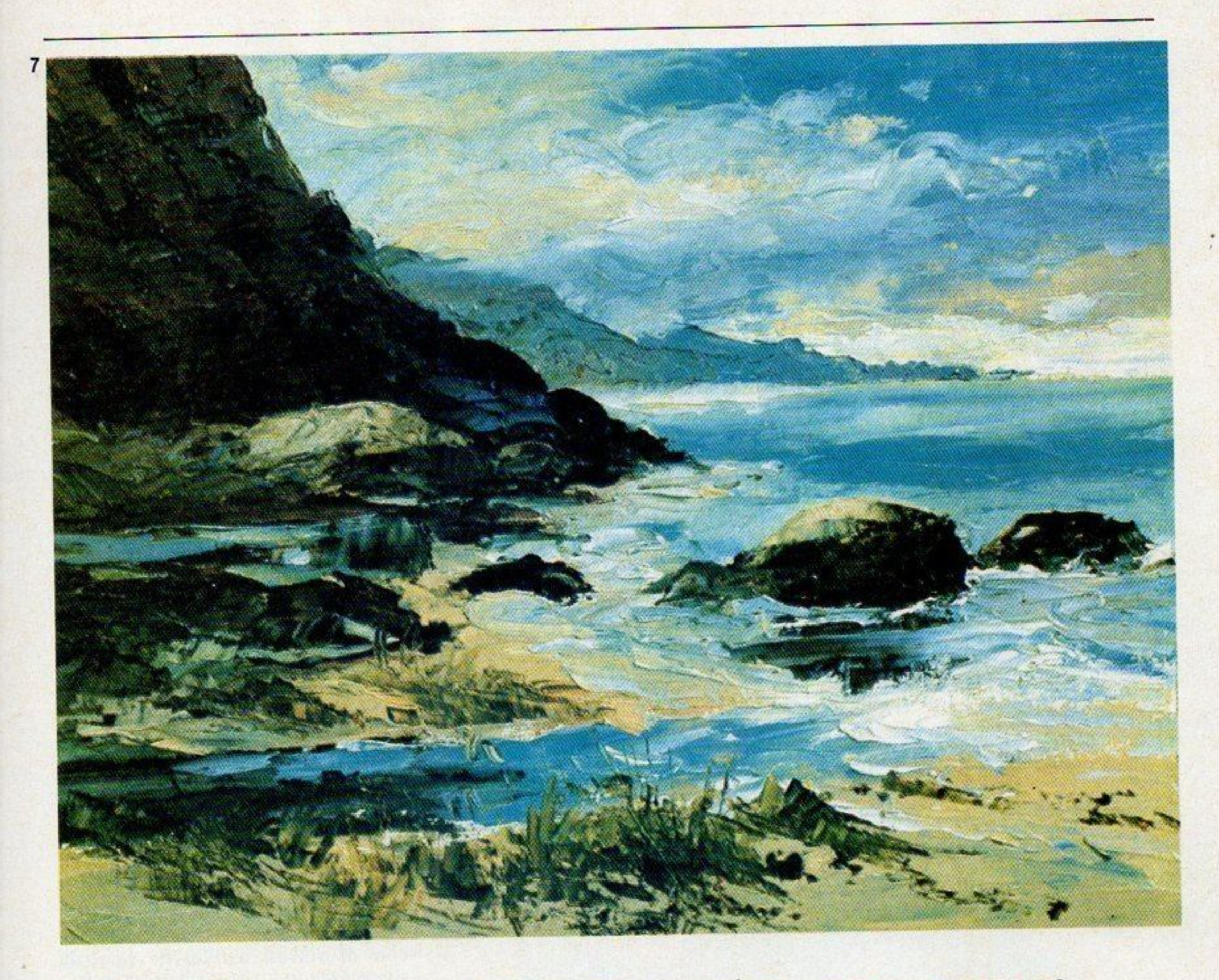
Prepare uma mistura de amarelo-ocre, vermelho-cádmio e branco, com um toque de azul-cerúleo, e passe-a sobre a areia com gestos vigorosos. Misture ainda um pouco de azul-cerúleo à faixa de areia.

Cubra a poça que aparece em primeiro plano com marcas das diferentes misturas usadas para o céu.

Acentue a espuma e a luz do céu que cintila sobre a praia molhada com marcas grossas de branco, ligeiramente tingido de amarelo-ocre.

Utilize a mistura do rochedo escuro (azul-ultramar e terra-de-siena queimado) para pintar seu reflexo na poça. E, com a mistura da areia, ilumine o topo das pedras na água.

7



7. Detalhes finais

Acrescente traços escuros de cor para reforçar as rachaduras profundas do rochedo escuro. Faça isso com a mistura de azul-ftalo e terra-de-siena queimado, aplicando a tinta com o lado da lâmina levemente encostado contra a tela, retirando-a em seguida.

Use a mesma mistura para acrescentar mais tons escuros à praia. Pinte outra pedra na beira da praia, e escureça a que está na água, à extrema direita.

Com a ponta da espátula, faça marcas curvas, rápidas e finas (usando o branco com apenas um toque de amarelo-ocre), para sugerir a espuma banhada pelo sol.

Ponha mais reflexo da cor do céu na poça d'água do primeiro plano. Para acentuar a impressão de movimento na água em primeiro plano, em torno das pedras, faça marcas rápidas, empregando as mesmas misturas da cor do céu e das nuvens.

Finalmente, pinte o capim ralo sobre a areia com gestos curtos e irregulares; use azul-ultramar e amarelo-cádmio misturados com um pouco de terra-de-sombra queimado e trabalhe com a ponta da espátula. Crie efeitos mais delicados apertando a borda da espátula contra a tela.

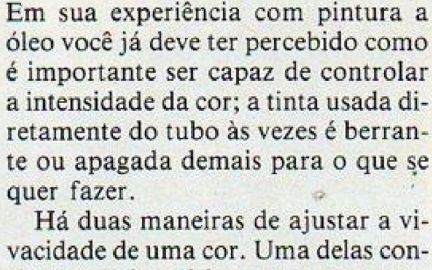
Depois de pronta, sua pintura deverá ter um aspecto fresco e espontâneo, apesar de todo o cuidadoso planejamento das cores. Observe no original como as camadas iniciais de tinta raspada, embaixo do céu e da areia, virtualmente desapareceram sob as marcas pesadas que foram aplicadas por cima. Mesmo assim, o artista fez questão de que elas transparecessem em alguns lugares.

As misturas de cores também foram cuidadosamente planejadas e misturadas na paleta. Isso significa que você não precisa retrabalhá-las sobre a tela, o que envolveria o risco de diminuir sua intensidade.

MATERIAL EMPREGADO

Uma tela preparada de 50 x 40 cm.
Uma espátula de 5 cm.
Uma espátula de paleta.
Uma paleta de dez cores: branco-de-titânio, azul-ultramar, carmim-alizarin, amarelo-ocre, terra-de-sombra queimado, azul-ftalo, terra-de-siena queimado, vermelho-cádmio, azul-cerúleo e amarelo-cádmio. Um pequeno pincel de marta, misto de marta, ou ainda de náilon branco.

Controle da cor



National Museum of American Art, doação de William T. Evans.

Em sua experiência com pintura a óleo você já deve ter percebido como é importante ser capaz de controlar a intensidade da cor; a tinta usada diretamente do tubo às vezes é berrante ou apagada demais para o que se quer fazer.

Há duas maneiras de ajustar a vivacidade de uma cor. Uma delas consiste em misturá-la com uma pequena quantidade de outra cor, que tenha o efeito de aumentar ou diminuir a intensidade da primeira. E pode-se também cercar a cor na tela com outras cores que a façam *parecer* mais viva ou mais apagada.

Os efeitos da mistura

A regra para aumentar a intensidade de uma cor por meio da mistura é acrescentar pequena quantidade de uma cor mais viva da mesma "família". Pegue os vermelhos de sua paleta como exemplo. Acrescente um toque de vermelho-cádmio ao carmim-alizarin e você terá um carmim muito mais vivo. Da mesma forma, pode usar o próprio carmim-alizarin para avivar um vermelho menos intenso, como o vermelho-indiano.

Se você arrumar os vermelhos por ordem de intensidade, terá: vermelho-cádmio claro, carmim-alizarin, vermelho-indiano. Faça o mesmo com as outras famílias de cores da sua paleta.

Use esse conhecimento nas suas experiências com misturas, lembrando que a cor utilizada para intensificar outra deve ser sempre a que ocupa o lugar acima dela na gradação de intensidade da mesma família.

Para suavizar a cor, basta acrescentar pequena quantidade de uma cor menos intensa da mesma família. Veja como isso funciona na prática misturando amarelo-cádmio com um toque de amarelo-ocre.

No alto: Shinnecock Hills, *de William Merritt Chase, 1895, óleo sobre tela, 87 x 100 cm.*
À esquerda: *Detalhe. Chase cria as cores suavizadas do primeiro plano acrescentando terra-de-sombra natural e branco à mistura mais viva de vermelho e marrom usada em outros lugares da pintura.*

Uso de cores complementares

Você também pode suavizar uma cor acrescentando-lhe um toque de sua complementar. Tome cuidado ao fazer isso, pois, se o acréscimo for excessivo, a cor original será dominada e neutralizada (ver **G, H** e **I**, à direita). Além disso, a cor complementar terá o efeito de mudar a temperatura da original.

Quando for preciso preservar o tom da cor original, acrescente uma complementar do mesmo tom. Por exemplo, verde-esmeralda é a escolha ideal para suavizar carmim-alizarin — os dois possuem o mesmo tom. Para ver o que acontece quando os tons não são misturados com precisão, tente suavizar carmim-alizarin com verde-esmeralda mais claro; você verá como isso clareia a mistura. E, nos dois casos, note como o verde esfria o vermelho.

Entre as amostras à direita, só na **H** os tons das cores estão misturados com precisão. Compare as mudanças de tom e temperatura com as que ocorrem em **G** e **I**.

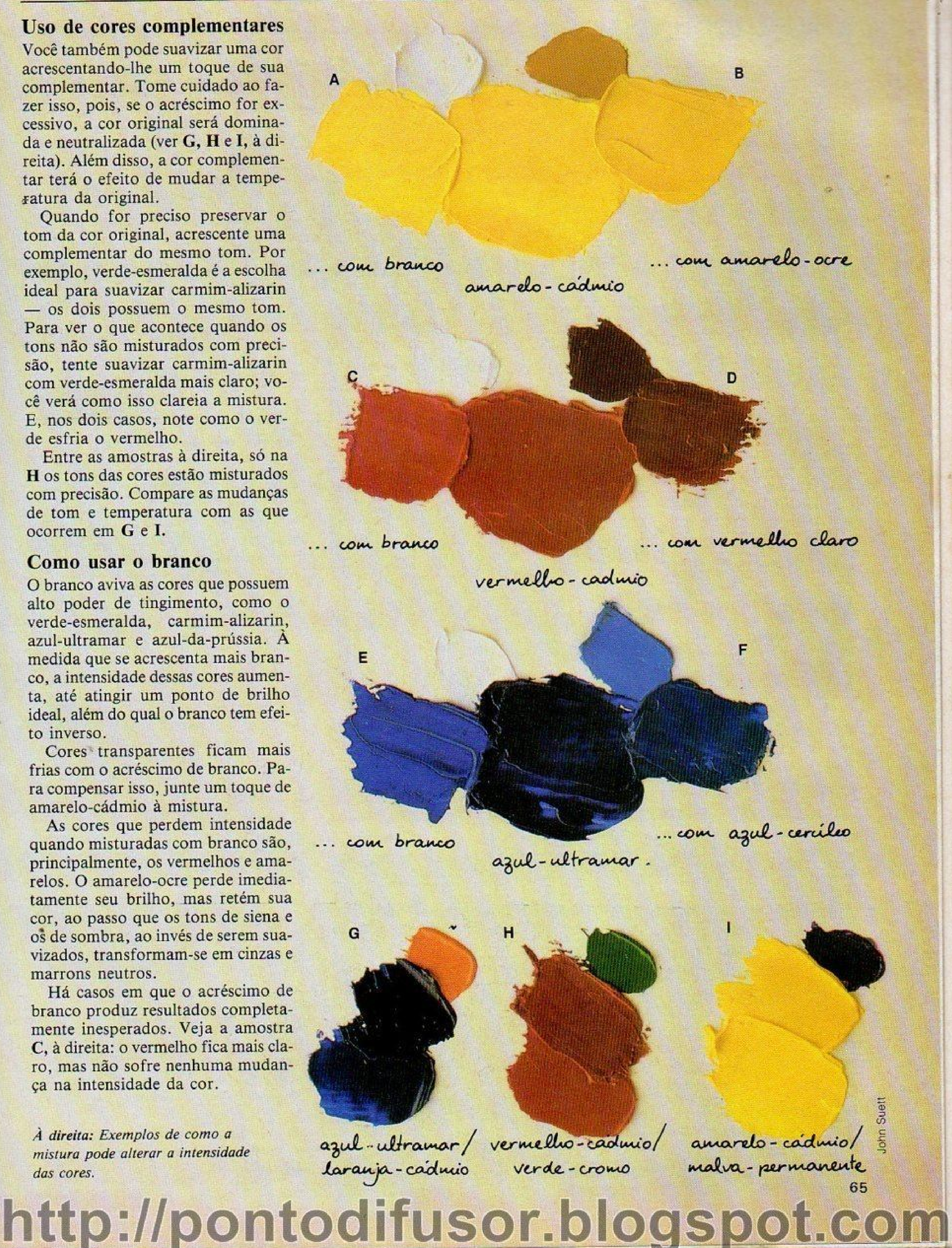
Como usar o branco

O branco aviva as cores que possuem alto poder de tingimento, como o verde-esmeralda, carmim-alizarin, azul-ultramar e azul-da-prússia. À medida que se acrescenta mais branco, a intensidade dessas cores aumenta, até atingir um ponto de brilho ideal, além do qual o branco tem efeito inverso.

Cores transparentes ficam mais frias com o acréscimo de branco. Para compensar isso, junte um toque de amarelo-cádmio à mistura.

As cores que perdem intensidade quando misturadas com branco são, principalmente, os vermelhos e amarelos. O amarelo-ocre perde imediatamente seu brilho, mas retém sua cor, ao passo que os tons de siena e os de sombra, ao invés de serem suavizados, transformam-se em cinzas e marrons neutros.

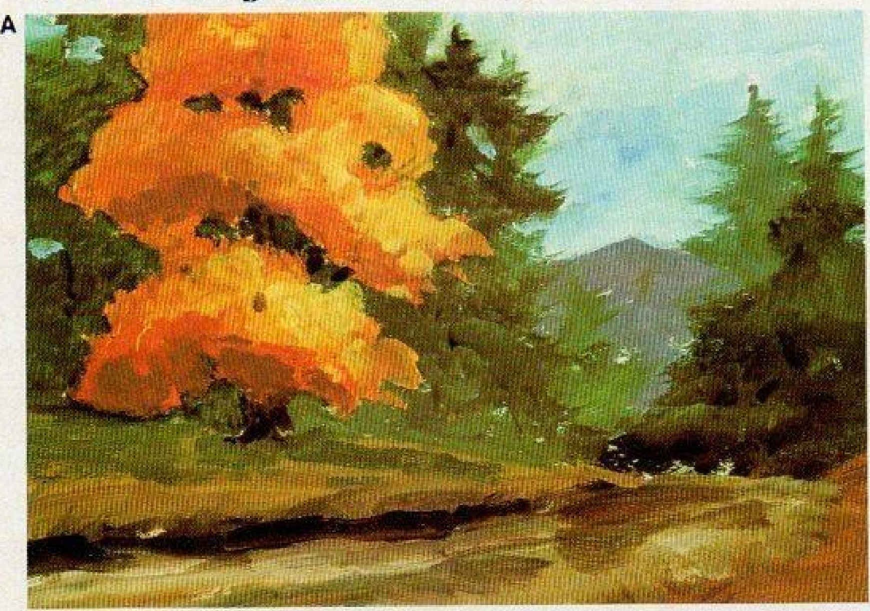
Há casos em que o acréscimo de branco produz resultados completamente inesperados. Veja a amostra **C**, à direita: o vermelho fica mais claro, mas não sofre nenhuma mudança na intensidade da cor.



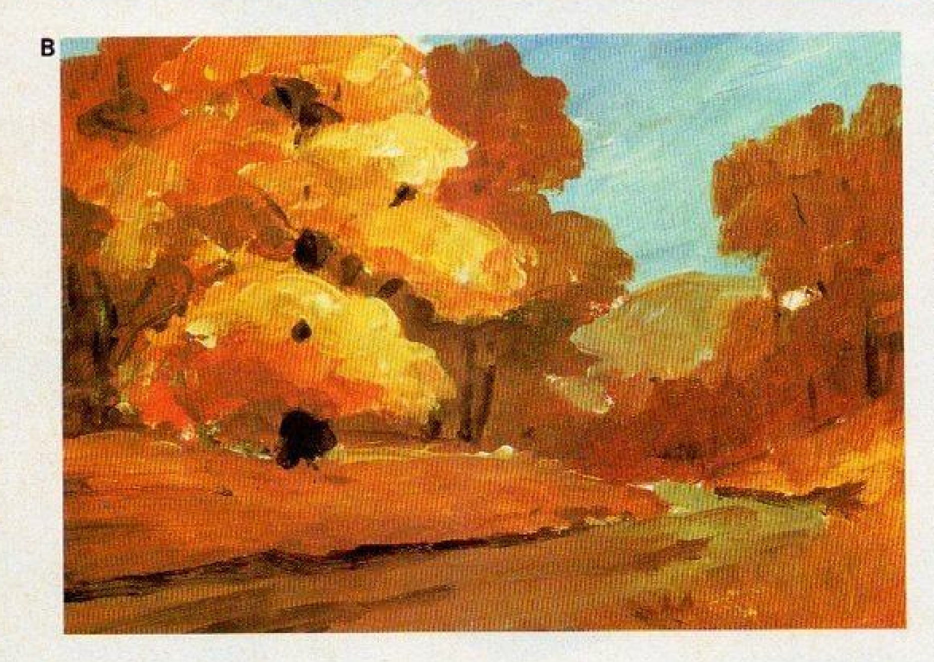
À direita: Exemplos de como a mistura pode alterar a intensidade das cores.

Cores adjacentes

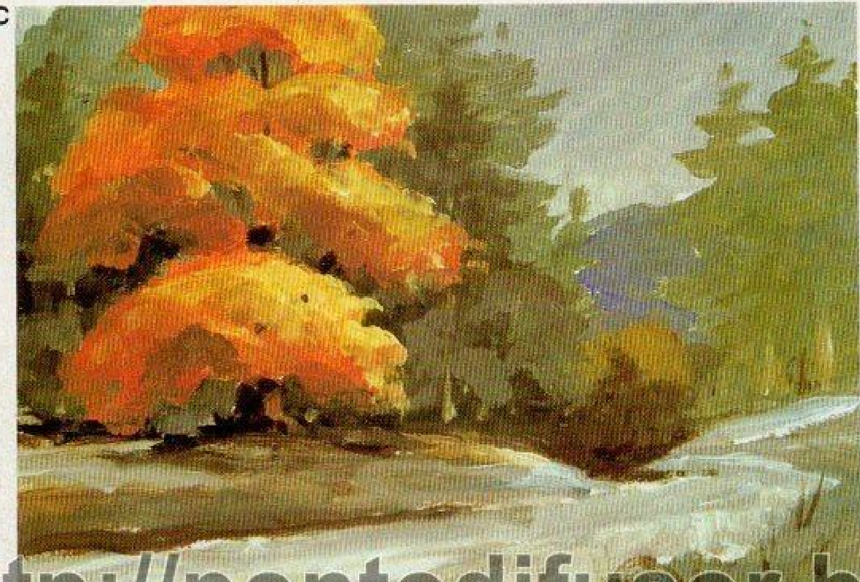
A



B



C



Além de misturar, você pode fazer qualquer cor parecer mais viva ou mais apagada selecionando com atenção as cores que irão cercá-la na tela. Para fazer uma cor parecer mais viva, coloque em torno dela cores complementares ou neutras; para suavizá-la, use cores com as quais ela esteja intimamente relacionada.

Esse conhecimento é útil em todas as situações. Você pode, por exemplo, descobrir que pintou seu motivo com uma cor muito berrante e que precisa de uma cor de fundo que tenha o efeito de suavizá-la. Ou, então, talvez constate, depois de pintar o fundo, que o motivo ficou apagado demais: nesse caso, poderá cercá-lo com alguns toques discretos da cor complementar, estrategicamente dispostos, a fim de realçar o motivo.

Efeitos da cor do fundo

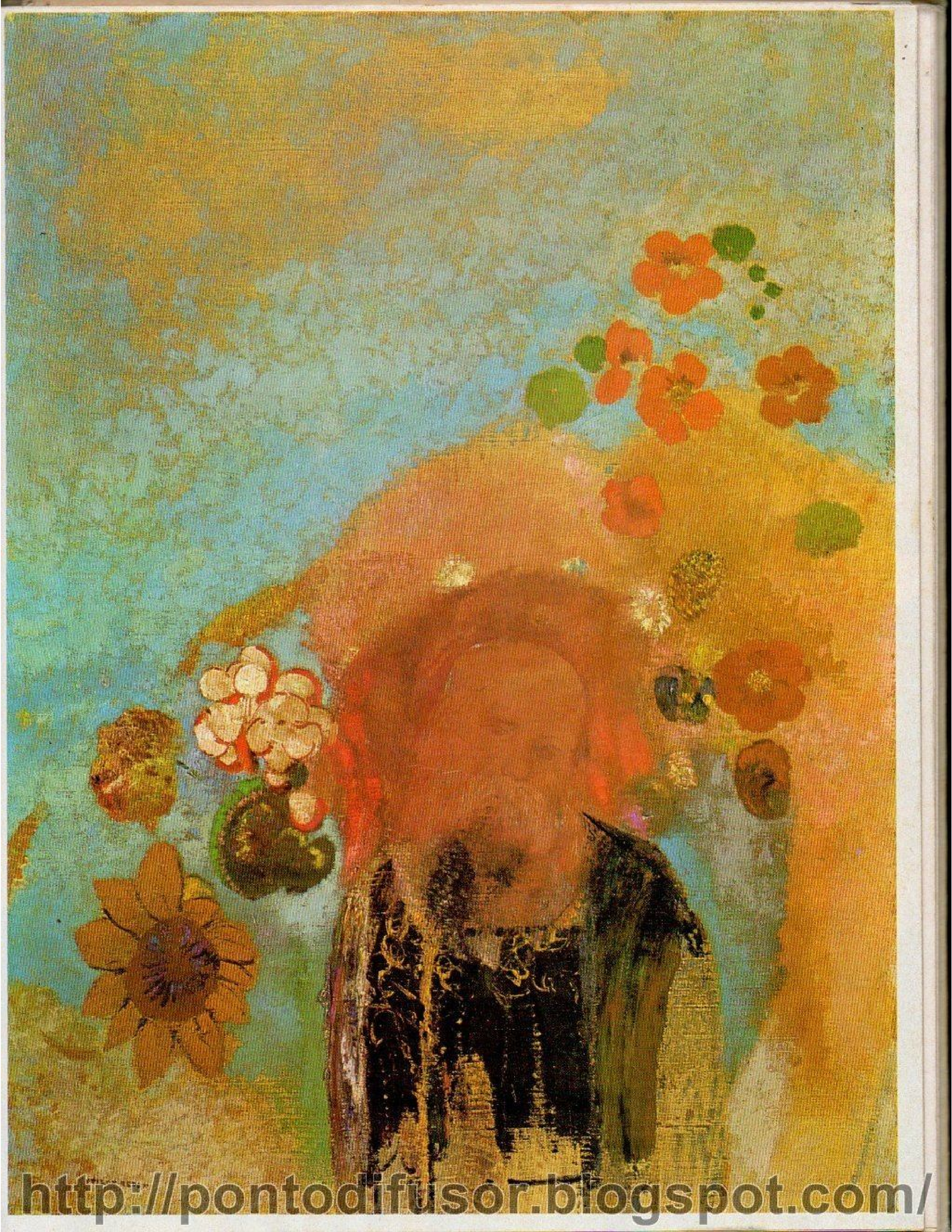
As pinturas à esquerda mostram como aplicar essas regras a uma paisagem. Em cada um dos exemplos, a árvore foi pintada com uma mistura de amarelo-cádmio claro, vermelho-cádmio claro e terra-de-siena queimado.

A. Fundo em cor complementar: Aqui a árvore vermelho-alaranjada parece particularmente intensa porque está cercada pelos verdes e azuis complementares do céu e das árvores do fundo, que têm o efeito de acrescentar mais vermelho e alaranjado ao motivo.

B. Fundo intimamente relacionado: A cor da árvore parece bem menos intensa quando cercada por vermelhos e marrons, intimamente relacionados com a cor do motivo e que lhe conferem toques de cor fria.

C. Fundo neutro: Aqui, também, a árvore parece mais viva, pois os cinzas e marrons que a rodeiam recuam para o fundo.

À direita: Evocação de Roussel, *de Odilon Redon (1840-1916), óleo sobre tela, 71 x 24 cm, coleção de Chester Dale, 1962. Esta pintura é incomparável no emprego da cor. Veja quantas cores complementares, análogas e neutras você consegue detectar. Para começar, observe como o marrom neutro que circunda a cabeça valoriza as pinceladas ágeis no alto.*



Pintura de paisagens ao ar livre

Pintar paisagens a óleo implica passar muito tempo trabalhando ao ar livre. Isso envolve alguns problemas: as condições do tempo nem sempre são perfeitas e é preciso saber lidar com o vento, as variações de luz e uma série de efeitos ópticos. Além disso, como você pode focalizar seu assunto a partir de diversos ângulos, é necessário planejar a composição com cuidado, para extrair o máximo da cena.

Primeiro, verifique se você está bem equipado. A foto desta página mostra uma série completa de itens, mas você pode se sair bem com muito menos. O fundamental é uma boa caixa de pintura para carregar todos os pincéis e tintas, e a parte interna da caixa pode servir para apoiar a tela. Se preferir, pode levar um cavalete dobrável leve; mas lembre-se de que em dias de vento forte você precisará firmá-lo bem para que não caia (amarrar uma pedra a um dos pés ou finque-os na terra).

Como lidar com a luz do sol

Fique sempre na sombra para que a luz não incida sobre a tela. A luz solar direta desbota as cores; e assim, ao trazer o quadro para casa, você pode ter a desagradável surpresa de descobrir que as cores em seu trabalho tornaram-se mais claras do que realmente deviam ser.

Se não houver sombra no local, instale um guarda-sol. O uso de óculos escuros fica excluído por razões óbvias. Mas você pode usar um chapéu de abas largas para proteger seus olhos do brilho do sol.



Equipamento essencial para pintura ao ar livre: cavalete portátil (com caixa de pintura); pranchas de tela de 30 x 40 cm; bloco de esboços; 6 a 8 pincéis; espátula de paleta; paleta; 10 a 12 tubos de tinta; terebintina; 2 godês de paleta; pedaços de pano; bastões de carvão; um pedaço de camurça. Itens opcionais: guarda-sol, câmera, lancheira e uma pedra para prender o cavalete.

John Suett

Acima: Riacho do Velho Moinho, *de Foster Caddell, óleo sobre tela, 60 x 45 cm. O riacho conduz os olhos através da pintura (diagrama de baixo). Se estivesse na horizontal, o trabalho teria uma aparência bidimensional (diagrama de cima).*

Escolha um bom ângulo

O cenário que você vai pintar e o ponto de vista escolhido são questão de gosto pessoal. Mas existem algumas regras gerais bastante úteis.

1. Procure trabalhar com contrastes tonais e organize sua composição para que contenha uma massa de tom escuro em algum lugar. Uma forma clássica é dispor uma massa escura no primeiro plano e a meia distância, cobrindo até um terço da pintura.

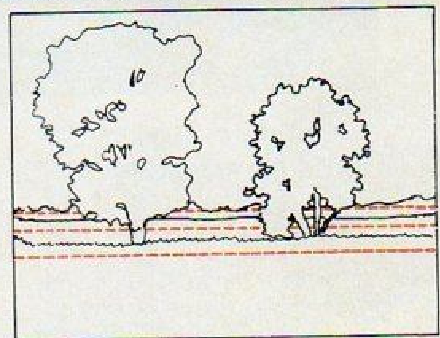
2. Seja simples na composição, deixando de lado detalhes elaborados.

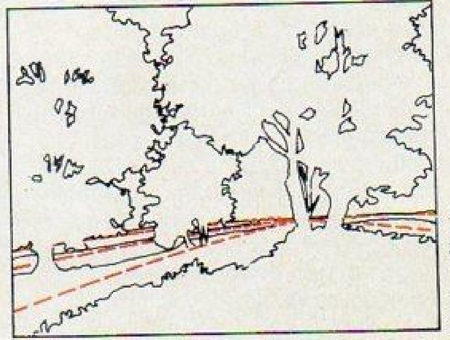
3. Se necessário, altere a paisagem para adequá-la a sua composição: mude árvores de lugar, modifique a forma das montanhas e rearranje cores, espaços e formas.

4. Evite composições onde todos os elementos formem linhas paralelas ao horizonte (veja o diagrama do alto, à direita). Linhas paralelas tornam a imagem monótona. Assim, escolha um ponto de vista no qual as linhas formem ângulos com o horizonte (diagrama de baixo). Isso dá sensação de profundidade e conduz os olhos do observador para dentro do quadro.

5. Evite pintar fileiras de árvores de igual altura ou separadas pela mesma distância. É melhor variar o espaçamento e a altura, mesmo que isso não corresponda à realidade.

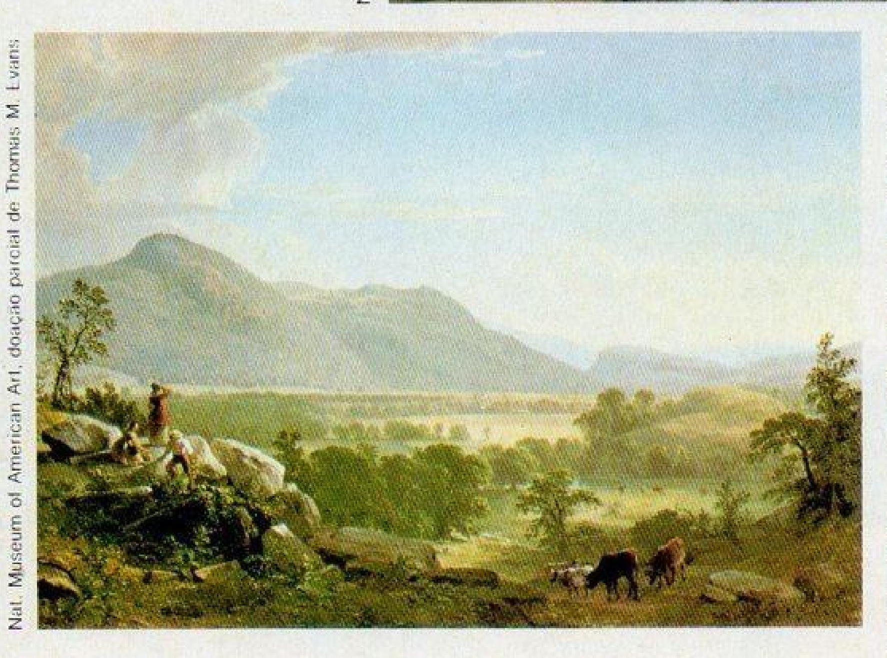
6. Não deixe o primeiro plano vazio. Uma grande extensão de gramado, por exemplo, fica mais interessante quando você inclui outros elementos, como flores, moitas ou um tronco.





Kathryn Alexis





Acima: O Grand Canyon de Yellowstone, *de Thomas Moran, óleo sobre tela, 245 x 428 cm. A sombra no primeiro plano, contrastando claro com escuro, cria uma sensação de profundidade numa cena iluminada.*

À esquerda: Planície de Dover, Distrito de Duchess, New York, *de Asher Durand, óleo sobre tela, 108 x 154 cm. Perspectiva aérea clássica: a paisagem é dividida em planos distintos de tom e de temperatura de cor.*

☆ PLANOS DA PAISAGEM

Para compor uma paisagem, divida-a em três ou quatro planos distintos: primeiro plano, distância próxima, meia distância e fundo. Cada plano tem um tom, intensidade e temperatura de cor próprios, que ficam mais suaves conforme os elementos da paisagem se distanciam do observador. Use também este conceito para aumentar a impressão de profundidade.

Exagere as diferenças entre os planos, tornando as cores mais profundas, realçando os detalhes e aumentando os contrastes à medida que se aproximar do primeiro plano. Faça o fundo bem simples, reduzindo os contrastes entre as cores e omitindo os detalhes.

Perspectiva aérea

A distância altera as cores da paisagem. Você já deve ter observado como as montanhas que estão próximas parecem mais nítidas e mais escuras do que as que estão distantes. Esse fenômeno, conhecido como perspectiva aérea, deve ser aproveitado pelo artista, pois permite criar uma impressão de espaço tridimensional.

Tom: As mudanças tonais também ajudam a criar sensação de distância. Coloque os tons escuros no primeiro plano, os tons médios na direção do centro e os claros perto da linha do horizonte.

Temperatura: As cores dos elementos da paisagem que estão mais distantes tornam-se progressivamente frias. As pedras próximas podem ser de um cinza quente, mais frio a meia distância e azulado no horizonte. Ao ajustar as cores tenha em mente a temperatura, mas guie-se também pela observação.

Intensidade: As cores ficam menos intensas à medida que você se afasta delas. Um campo que é verde vivo de perto pode parecer apagado no horizonte. Quando usar cores a meia distância, suavize as misturas que usou para o primeiro plano.

Contraste: Crie maior contraste entre luz e sombra no primeiro plano; em direção ao horizonte, as sombras tendem a ficar mais fracas. Os contrastes de cor — entre o vermelho e o verde, por exemplo — também ficam menos acentuados à medida que os elementos se situam em planos mais distantes.

Detalhes: Pinte detalhes somente no primeiro plano. O fundo deve receber tratamento mais generalizado.

Exemplo: ribeirão

O exemplo mostrado a seguir ilustra os procedimentos básicos da pintura de paisagens e de cenas ao ar livre. Detalhes como tipos de pincelada e cores específicas foram reduzidos ao mínimo, para que você tenha oportunidade de experimentar com os elementos que tiver à mão.

A foto à direita mostra a cena que o artista Paul Strisik tinha a sua frente. O que mais o impressionou, inicialmente, foi o forte padrão de luz e sombra; mas ele ajustou a composição de acordo com os princípios clássicos da pintura de paisagens, descritos no início deste capítulo. O ângulo do ribeirão foi alterado, de maneira a conduzir o observador para dentro da pintura. Além disso, o artista aumentou a montanha distante, modificou a altura das árvores e omitiu grande parte dos detalhes do primeiro plano, para valorizar a luz dentro da composição.

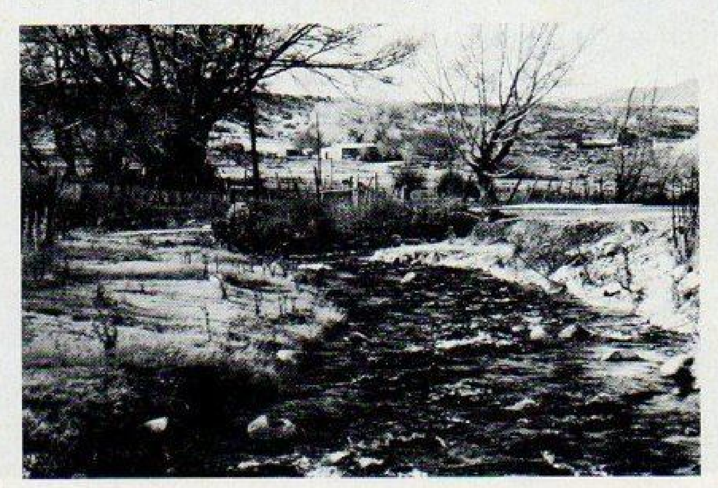
Levando em conta a possibilidade de introduzir essas alterações na composição, comece a fazer um esboço da paisagem na tela.

1. Aplique as cores

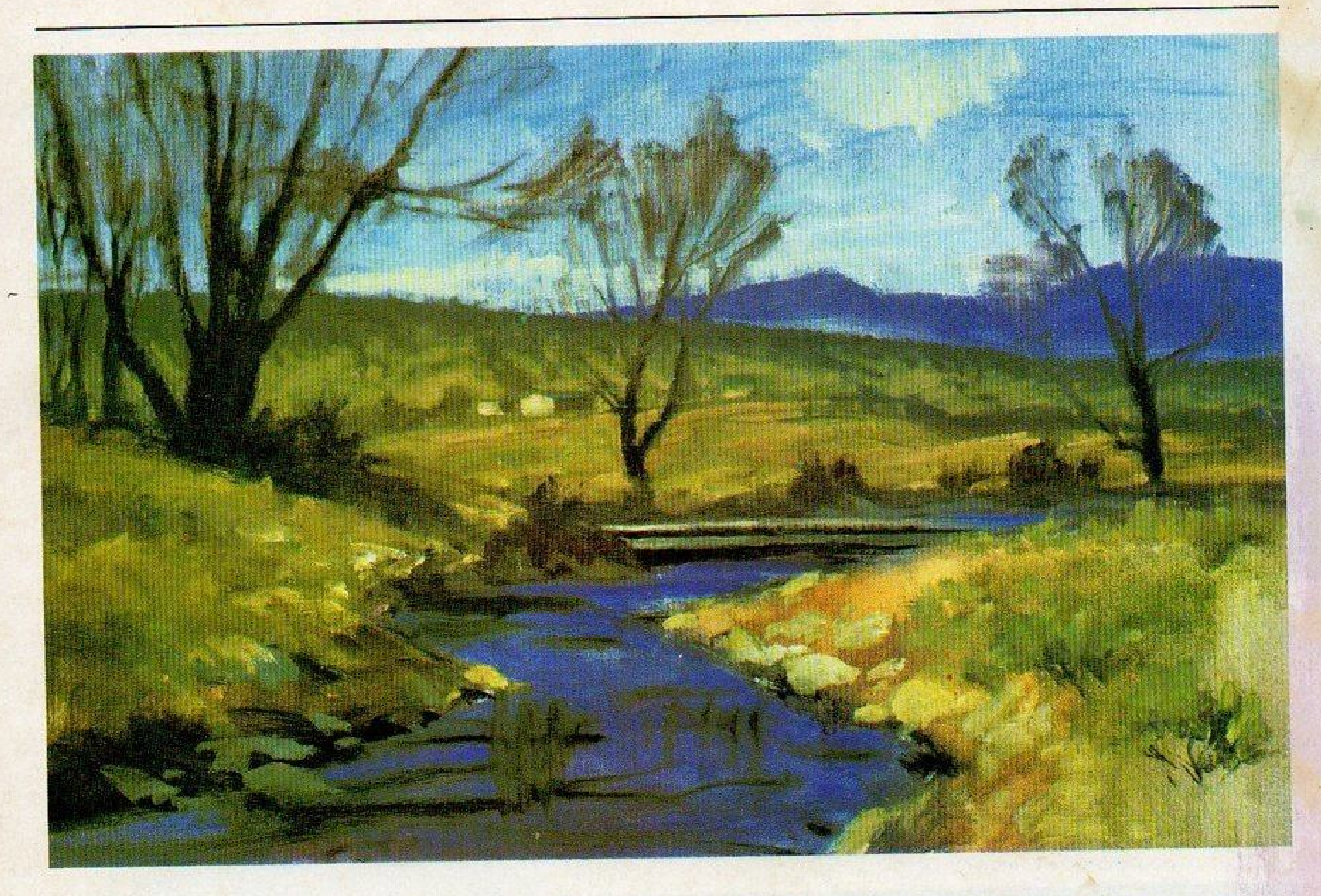
Nesta etapa é mais importante definir as áreas de cores básicas e os tons do que obter as cores corretas.

Pinte o céu com uma mistura diluída de azul-ftalo e amarelo-ocre. Para as montanhas ao fundo, use uma mistura de azul-ultramar, carmim-alizarin e branco. Pinte os escuros com vermelho-cádmio médio e negro-marfim. Use azul-ultramar com um toque de carmim-alizarin para o ribeirão, e laranja-cádmio na parte mais colorida da margem.

Pinte a parte alta do terreno central com uma mistura suave de cinza-esverdeado (azul-ultramar, terra-de-siena queimado e amarelo-ocre). Cubra os campos do primeiro plano com amarelo-ocre e terra-de-siena queimado; e os que estão a meia distância, com amarelo-ocre suavizado pela adição de azul-cobalto e azul-ultramar.



1



MATERIAL EMPREGADO
Tela ou prancha de tela de 30 x 41 cm.
6 a 8 pincéis de cerdas duras de tamanhos pequenos e médios e um pincel fino de marta para detalhes.
Um pano seco.
Uma paleta de nove cores: azul-ftalo, amarelo-ocre, vermelho-cádmio médio, negro-marfim, azul-ultramar, carmim-alizarin, laranja-cádmio, azul-cobalto e terra-de-siena queimado.

TOM, COR E PADRÃO
Ao ar livre, a luz se altera continuamente com o movimento do sol e das nuvens, modificando as cores, os tons e os padrões de sombra. Por isso, registre todas as informações sobre luz, sombra e cor logo no início da pintura (como foi visto nas etapas 1 e 2). Caso contrário, você se confundirá com a distorção das áreas sombreadas e não conseguirá uma boa composição. Geralmente, você conta com um período de uma a duas horas, a partir do momento em que começa, para trabalhar sem muita distorção. Se precisar de mais tempo, retorne ao local no mesmo horário, no dia seguinte.

2. Determine os padrões

Trabalhe livremente os padrões que formam a paisagem. Passe um pano seco sobre a tinta fresca do céu, para delimitar as áreas das nuvens. Comece a definir o formato das árvores com uma mistura de azul-ultramar e terra-de-siena queimado. Indique os delicados galhos da parte superior com pinceladas espontâneas.

Pinte a ponte e sugira a forma das casas. Defina os terrenos do plano intermediário com pinceladas que reproduzam a textura da terra. Use um cinza-esverdeado de tom médio (azul-ultramar e amarelo-ocre) nas margens do ribeirão e nas áreas sombreadas, e amarelo-ocre e branco com alguns toques de terra-de-siena queimado nas áreas mais claras.

Prepare misturas de amarelo-ocre e branco e pinte as pedras do primeiro plano. Insinue os tufos de mato e enfatize os escuros na margem distante, usando negro-marfim com um pouco de terra-de-siena queimado.

3. Faça os detalhes

Ilumine as pedras do primeiro plano e comece a acrescentar alguns detalhes — como os mourões da cerca. Clareie a margem à direita do ribeirão com cinzas frios e desenvolva a textura da terra a meia distância. Defina os galhos das árvores e pinte o céu. Adicione alguns galhos de outras cores, que devem dar a impressão de projetar-se para a frente.

4. Corrija o foco

Detalhe as árvores, acrescentando galhos e pontilhando algumas folhagens. Com a mesma mistura da etapa 1, volte a trabalhar o ribeirão. Aplique pinceladas de amarelo-ocre sobre a cor azul ainda fresca, para indicar o reflexo do céu, e faça um pouco de espuma branca. Complete o céu com alguns toques de carmim-alizarin e termine também as nuvens.

Use uma mistura de vermelho-cádmio, amarelo-ocre e um toque de azul-cobalto, para cobrir os terrenos a meia distância; faça-os mais profundos e mais quentes, destacando-os do fundo. Pinte o primeiro plano com amarelos e verdes mais quentes, para acentuar a perspectiva.

Com um pincel fino, faça mais algumas árvores e mourões de cerca.

3

4

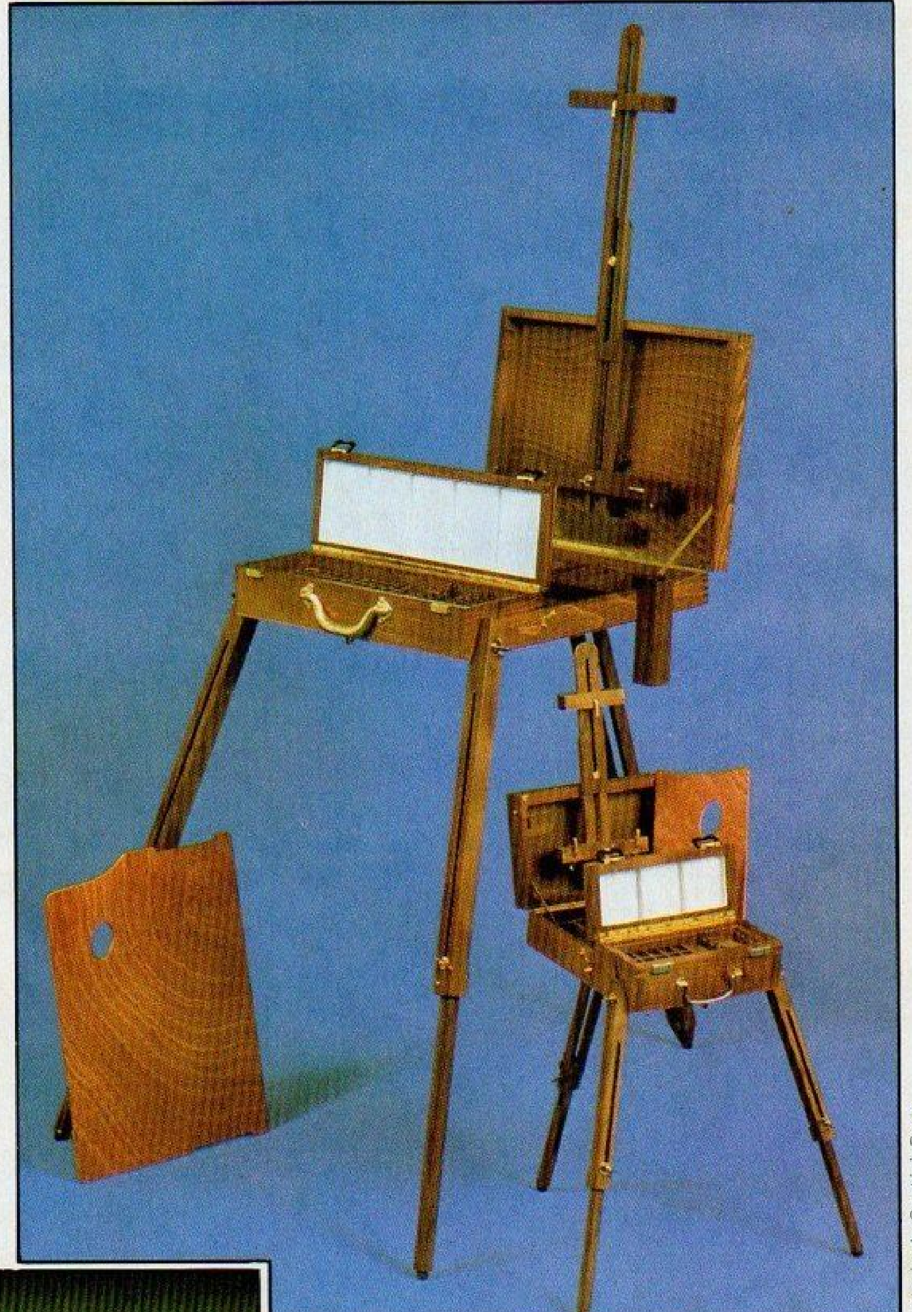
Caixas de pintura

Seja uma elaborada caixa de jacarandá, seja um velho estojo de ferramentas, é essencial que você tenha um recipiente exclusivo para guardar seu material de pintura e desenho. Algo sólido, suficientemente grande para conter todos os instrumentos necessários, mas pequeno o bastante para ser transportado facilmente a qualquer lugar.

Se eu quiser comprar uma caixa de pintura, que tipo devo escolher?
Procure uma caixa que, além de resistente e fácil de transportar, tenha compartimentos separados para pincéis, tubos, vidros, latas e material de desenho, de modo que não fiquem rolando e correndo o risco de estragar-se. O tamanho padrão encontrado nas lojas especializadas é de 30 x 40 cm.

Dê preferência às caixas de madeira, que, além de compartimentos internos, possuem uma paleta removível, que pode ser guardada na tampa. Esta geralmente tem sulcos destinados a encaixar pranchas de tela, transformando-se, assim, num pequeno cavalete para ser usado ao ar livre.

A caixa de pintura requer algum cuidado especial de manutenção?
Não, apenas não se esqueça de limpar seu interior após cada sessão de pintura. A tinta fresca e o óleo podem estragar os pincéis e manchar as pranchas de tela. Lembre-se de que é muito mais difícil remover esses produtos depois que secam.



Cortesia de Conté à Paris

Acima: *Estes cavaletes de caixa são dobráveis, o que os torna práticos e fáceis de transportar e guardar. Idênticos, exceto quanto ao tamanho, o maior destina-se para o trabalho em pé; o menor, para usar sentado. Cada um consiste, na realidade, em duas caixas de pintura numa só — tendo compartimentos na frente para aquarela e atrás para tintas a óleo. Contêm, ainda, prendedores de pincéis, paletas e repartições móveis.*

À esquerda: *Fabricado de plástico rígido, este modelo de caixa de pintura é apresentado em dois tamanhos: grande, para material a óleo, e pequeno, para pastel e aquarela. Sua grande vantagem é permitir a localização imediata de qualquer utensílio, pois, quando aberto, transforma-se num mostruário prático e estável.*

Telas

A compra de uma tela — há séculos uma das mais populares superfícies para pintura a óleo — pode ser uma tarefa bastante complicada. Muitas lojas de material artístico vendem telas de vários modos: coladas em painéis de duratex, montadas em chassi de madeira ou então em rolo, vendidas a metro. Além disso, elas podem ser de linho ou algodão, com diversas texturas e tamanhos, e variam enormemente de preço. Por isso é importante conhecer-lhes bem as características, para poder escolher a que melhor se adapta a suas necessidades.

Quais os principais tipos de tela?
Basicamente, as telas podem ser de linho ou de algodão. Elas diferem na durabilidade, uniformidade, peso (densidade dos fios), textura (tamanho da trama), facilidade para esticar e custo.

Qual delas é a melhor?
A tela de linho é considerada a melhor, porque apresenta uma textura uniforme, livre de nós, e que proporciona maior prazer a quem pinta. É também mais durável que a de algodão e, uma vez esticada no chassi, conserva muito bem a tensão. Seu único inconveniente é o custo, relativamente elevado.

E a tela de algodão?
A tela de algodão custa cerca de metade do preço e sua superfície também se presta muito bem para pintura — a menos que você esteja pintando uma obra-prima para a posteridade! Assim como a de linho, é encontrada em diferentes pesos e texturas (as de textura mais fechada esticam muito bem e oferecem superfície mais uniforme).

O que mais devo levar em conta na escolha da tela?
As telas de algodão ou linho são montadas em painéis de duratex, em chassi de madeira ou vendidas em rolo. O custo pode ser um fator decisivo na escolha, mas considere também sua preferência em trabalhar numa superfície flexível ou rígida, assim como as facilidades de que dispõe para o transporte e estocagem de seus quadros.

Que tipo de tela é o mais indicado para iniciantes?
As telas coladas em duratex (painéis) são, sem dúvida, o tipo mais econômico, e, portanto, a melhor opção para trabalhos experimentais.

Qual a melhor solução para pintar ao ar livre?
São também os painéis. Note, a propósito, que a caixa de madeira própria para material de pintura a óleo já é projetada para carregar vários desses painéis (de 30 x 40 cm). Por serem leves e compactos, são especialmente adequados para o transporte quando se quer pintar fora do estúdio.

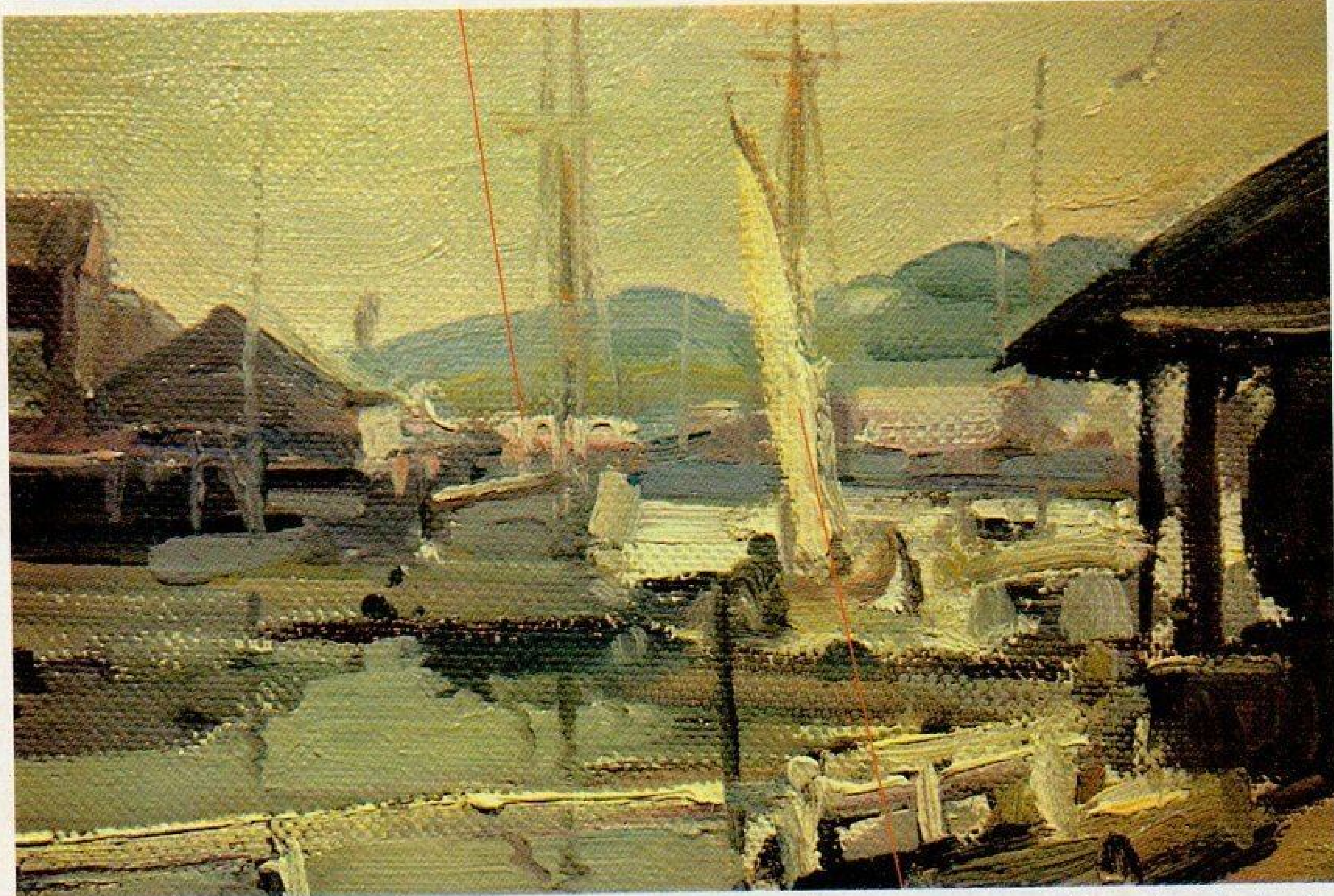
A superfície dura desses painéis não atrapalha o trabalho de pintura?
Algumas pessoas não gostam da superfície dura; mas não é como pintar na madeira, preferida por muitos dos antigos mestres. E se você não for experiente, achará até mais fácil trabalhar em uma superfície dura.

Onde comprar painéis e quais os modelos existentes?
Os painéis são encontrados em qualquer loja de material artístico, em tamanhos que vão de 12 x 18 cm até 60 x





A tela (ao lado) é a superfície mais usada para pintura a óleo. Mas suportes rígidos (mais à direita) têm também grande aceitação.



Cais flutuante, de Émile Gruppé, óleo sobre tela, 64 x 76 cm. Este tipo de tela, de textura áspera, acentua as vigorosas pinceladas com que o trabalho foi feito.

90 cm. Há painéis de linho ou algodão, de textura média e com a tela já preparada para uso imediato.

E quanto às telas que vêm montadas em chassi?
Essas telas são esticadas sobre uma armação feita de montantes de madeira permutáveis (tensores) que se encaixam facilmente. Eles criam uma superfície tensa porém flexível, que apresenta uma receptividade inigualável para a tinta e para o toque do pincel.

As telas em chassi são também disponíveis em vários modelos?
As telas em chassi são encontradas em poucos tipos e texturas, em algodão ou linho, e seus tamanhos variam de 25 x 30 cm até 100 x 125 cm.

Compensa comprar a tela em rolo e montá-la em casa?
Em princípio, sim, pois uma tela pronta, esticada, custa o dobro do que você gastaria se a esticasse em casa. Mas enquanto você não tiver certeza de que tem condições de montar muitas telas, não vale a pena investir na de rolo; ela só pode ser comprada a metro, em quantidades suficientes para vários quadros, o que representa um investimento inicial relativamente alto.

Tenho um chassi velho que não uso mais. Posso esticar nele uma tela?
É claro, desde que o chassi não esteja empenado e que os cantos formem ângulos retos perfeitos. É, inclusive, uma boa maneira de economizar.

Qual é o tipo de textura de tela que devo escolher?
A escolha de uma tela de textura fina, média ou áspera depende sobretudo do seu estilo de pintar e do tema. Se você usar pinceladas pesadas, evidentes — mais próprias para paisagens —, então uma tela de textura áspera será a melhor escolha. Se você prefere pinceladas delicadas — muito usadas em retratos e algumas naturezas-mortas —, uma textura fina e lisa será provavelmente mais adequada. E se você ainda não decidiu o que vai pintar, é melhor adquirir uma tela de textura média.

Qual é o melhor tamanho de tela para se começar a pintar?
Os tamanhos mais populares são 40 x 50 cm, 50 x 60 cm e 60 x 70 cm. Essas dimensões, próximas do quadrado, são as mais versáteis.

As variedades de telas existentes nas casas especializadas podem ser usadas imediatamente para pintar a óleo?
De maneira geral, sim, pois elas já vêm preparadas com uma base de óleo ou tinta sintética, chamada imprimação.

Quer dizer que não é conveniente pintar a óleo diretamente sobre a tela crua?
Não. Toda tela tem de ser tratada para ficar isolada da tinta a óleo, pois o óleo ataca as fibras do tecido. Com a imprimação, de base oleosa ou acrílica, a tinta fica isolada do pano da tela.

Posso pintar no avesso da tela?
O avesso é sempre cru; portanto, se quiser aproveitá-lo para pintura, terá de aplicar uma base.

Que base devo escolher para a imprimação? A óleo ou acrílica?
É melhor, como regra, usar uma tela preparada à base de óleo para pintar com tinta a óleo, e deixar as telas preparadas com acrílico para pintura com acrílico. Mas isso não significa que você não possa pintar com tinta a óleo sobre telas preparadas com base acrílica.

Outros suportes

A tela é o suporte mais popular para pintura a óleo e acrílico. Mas você pode trabalhar também com madeira, duratex e até papelão, bastando aplicar uma base adequada. Na verdade, esses outros suportes apresentam diversas vantagens em relação à tela — têm custo menor, estragam com menos facilidade e podem ser cortados em qualquer tamanho. Além disso, a rigidez de sua superfície torna as pinceladas mais fluidas e facilita a execução de detalhes finos.

Além da tela, quais são os principais tipos de suporte para pintura, e que vantagens e inconvenientes apresentam?

Há uma grande variedade de suportes a sua escolha, cada um com diferentes características de resistência, peso, porosidade, acabamento de superfície e custo. Veja a seguir um resumo das características de cada tipo de suporte.

Painel de madeira: Constitui uma das superfícies mais antigas de pintura. As madeiras de lei, como o mogno e o carvalho, são melhores que as nodosas e macias, como o pinho. No entanto, custam bem mais e nem sempre secam com facilidade. Por isso costumam trincar e empenar, devido à umidade e ao ataque de insetos.

Se você decidir pintar num painel de madeira, verifique antes de mais nada se ela está completamente seca. Escolha um painel com espessura de no mínimo 2,5 cm e reforce-o por trás com ripas de madeira, para evitar que empene.

Madeira compensada: As chapas de compensado grosso — com cinco camadas, no mínimo — são usadas ocasionalmente. Além de caras, tendem a descolar, o que não recomenda sua utilização.

Duratex: É o suporte que oferece maior número de vantagens: barato, resistente, leve e fácil de encontrar.

As chapas têm a frente lisa e o verso áspero, e você pode pintar em qualquer das duas superfícies. O lado áspero, porém, tem um "dente" de aspecto mecânico, que dificulta a execução de pinceladas fluidas. Seja qual for o lado que você escolher, prepare a frente e o verso da chapa, para que não empene.

Encontram-se chapas de duratex em qualquer madeireira ou loja de material de construção (peça sempre do tipo não temperado, pois as chapas temperadas contêm óleo, que sobe à superfície e afeta a tinta). Para trabalhos pequenos, de até 25 x 35 cm, escolha chapas de 2,4 mm de espessura. Elas não precisam ser reforçadas no verso para evitar empenamento. Basta pregar ripas em torno das bordas, para proteger os cantos.

As chapas grandes têm maior tendência a empenar. Se você escolher a de espessura de 3,2 mm, pregue ripas em cruz no verso da chapa. As de 6 mm dispensam essa proteção.

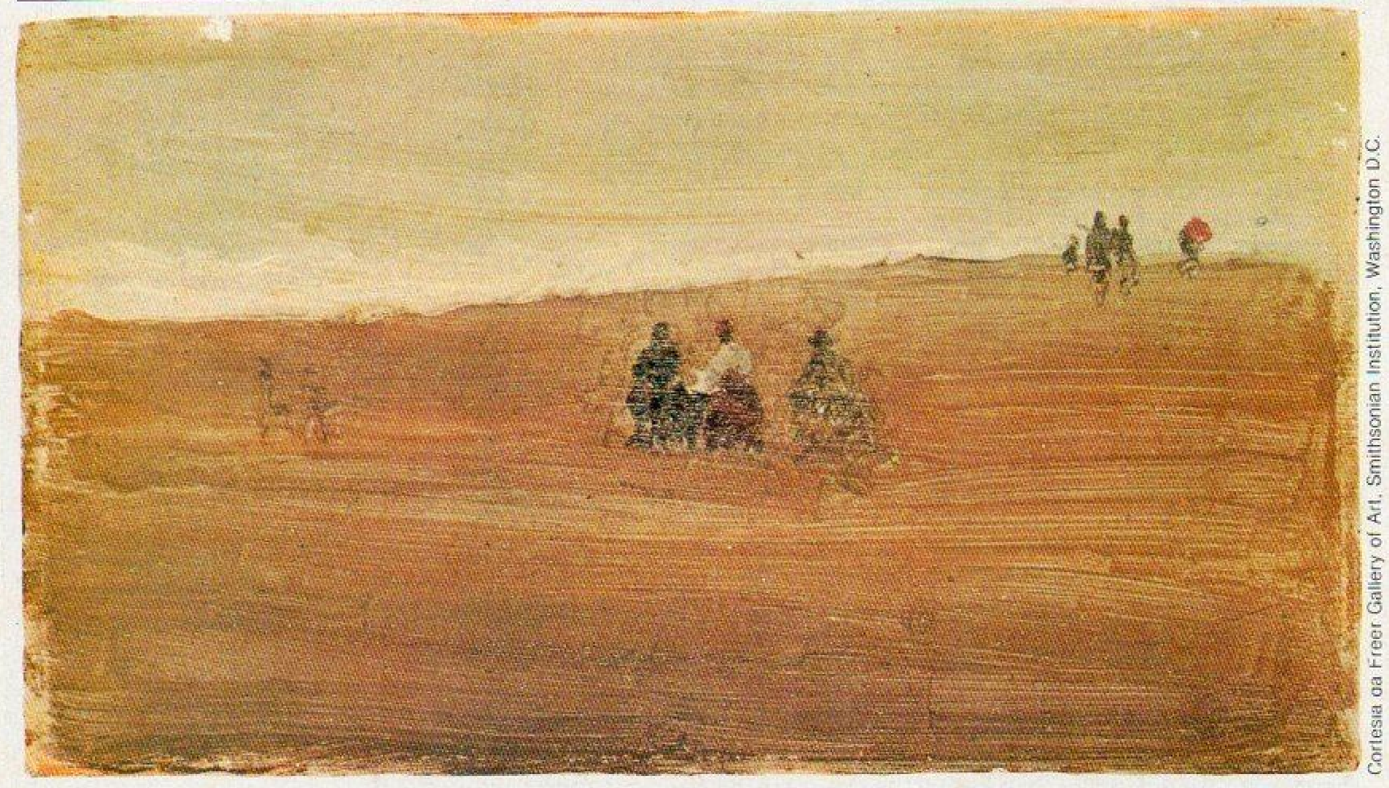
Aglomerado de madeira: Feito de lascas ou fibras de madeira prensadas, também é fácil de encontrar, mas custa o dobro do duratex e é muito mais pesado. Tem a vantagem de não empenar, pois é extremamente sólido. Sua superfície, com um dente levemente áspero, é muito absorvente; portanto, prepare-a bem antes de pintar.

Painel de fibra: É outro suporte sólido, resistente, que dispensa reforço, embora seja muito mais leve que o aglomerado. Seu preço é relativamente alto — mas, mesmo assim, um pouco mais barato que a tela. Os melhores são os painéis de fibra de densidade média. Em geral, sua superfície é lisa e muito agradável de pintar.

Papelão rígido: É um papelão laminado, de superfície áspera e porosa, que requer uma boa preparação.

Abaixo: *Chapas utilizadas para pintura. Da esquerda para a direita: o lado liso de um duratex de 2,4 mm (para trabalhos pequenos); chapa preparada, de granulação fina (fácil de encontrar, mas cara para trabalhos grandes); papelão grosso montado; papelão (barato, ótimo para esboços); o lado liso de um duratex de 3,2 mm (para painéis grandes); chapa de papelão rígido; aglomerado de 12,7 mm (resistente, porém pesado); e um painel de fibra de 9 mm (caro, porém excelente).*

Outros suportes



Cortesia da Freer Gallery of Art, Smithsonian Institution, Washington D.C.

Acima: O mar triste: Dieppe, *de James McNeill Whistler, década de 1880 ou 1890, óleo sobre painel de madeira, 12,5 x 21,7 cm. Para Whistler, os painéis de madeira eram um suporte excelente para esboços de marinha, que ele executava cobrindo rapidamente algumas áreas com tinta suave, bem diluída.*

Custa menos que o painel de fibra, mas é mais caro que os outros tipos aqui descritos. Tem superfície moderadamente resistente e é leve. Deve também ser preparado dos dois lados, para não empenar.

Papelão comum: Um material fácil de encontrar, barato, mas geralmente subestimado para utilização artística. Vale a pena experimentá-lo (prepare-o dos dois lados, pois também empena com facilidade).

Papel: Os tipos comuns são usados geralmente para pintar esboços rápidos. O papel de boa qualidade custa bem mais caro que o papelão e é utilizado tradicionalmente em aquarela, pastel e outras técnicas. Você pode colar o papel sobre uma prancha, para torná-lo mais resistente.

Painéis preparados: Muito utilizados em pintura, são facilmente encontrados nas lojas de material artístico. Não precisam ser cortados, preparados nem reforçados. Os maiores são bastante caros; portanto, se você pretende pintar vários quadros, é melhor escolher outro tipo de suporte e prepará-lo você mesmo.

Os painéis preparados variam em tamanho, espessura e textura de superfície — alguns são completamente lisos, outros imitam tela.

Como posso saber se a chapa sobre a qual estou pintando precisa ou não ser reforçada a fim de não empenar?
Depende da rigidez da chapa. Em geral, quanto maior a chapa, maior a probabilidade de empenar — a não ser que ela seja muito grossa. Existe uma maneira simples de decidir isso. Tente envergar a chapa: se ceder, reforce-a.

Qual a melhor maneira de reforçar um pedaço de chapa?
Pegue duas ripas de madeira de 5 x 2,5 cm, um pouco mais curtas do que o menor lado da chapa. Coloque-as nas costas da chapa, paralelas entre si e bem separadas. Pregue-as firmemente com um parafuso em cada extremidade.

Gosto da superfície lisa do duratex, mas, às vezes, a tinta não adere muito bem. É possível corrigir isso?
Para que a superfície adquira o dente necessário para segurar a tinta, passe uma lixa até deixá-la ligeiramente áspera. Então, esfregue-a com um pano embebido em álcool metílico, removendo assim eventuais vestígios de óleo, graxa ou resina, que poderiam rejeitar a preparação. Você pode também acrescentar um pouco de areia fina, pó de pedra-pomes ou de mármore ao primer, para melhorar a aderência da tinta.

Quais os melhores tamanhos padronizados de painel de madeira e chapa?
Você pode cortar as chapas em tamanhos retangulares, tais como 20 x 25 cm, 25 x 35 cm, 50 x 40 cm, 62 x 75 cm ou 70 x 90 cm. Geralmente, os menores são mais adequados para esboços e trabalhos ao ar livre, e os maiores, para trabalhos detalhados no ateliê.

Primers

Abaixo: *Telas de texturas variadas, algumas cruas, outras preparadas com primer.*

Existem diversos tipos de primers — bases para preparação de telas. Alguns deles só podem ser usados sobre determinadas superfícies ou com certos tipos de tinta. Além disso, cada um oferece vantagens e desvantagens em relação ao tempo de secagem, textura da superfície, durabilidade e versatilidade. Mas, depois que você definir a tinta e o suporte (veja a tabela na página seguinte), ficará bem mais fácil escolher o primer adequado.

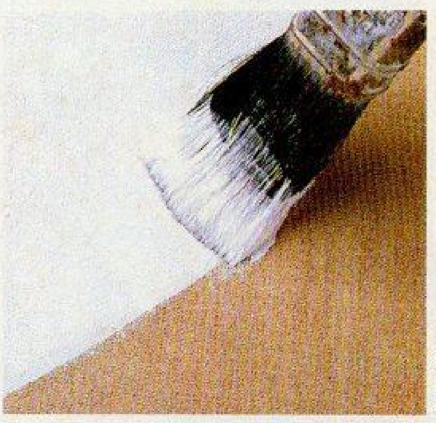
O uso do primer é indispensável?
Alguns pintores preferem a textura, cor e absorvência das superfícies não preparadas. Mas é melhor preparar o suporte, porque o primer veda a superfície de forma que a tinta não penetre, o que é fundamental para pintura em tela. Além disso, permite obter uma textura de superfície adequada ao seu trabalho.

Qual é a vantagem do primer branco?
Em geral, o primer branco proporciona uma cor de superfície melhor do que um fundo escuro. Isso se aplica particularmente à pintura a óleo, já que ela tende a escurecer e ficar mais transparente com o tempo. Um fundo escuro enfatiza essa tendência, ao passo que um fundo branco a evita.

Quando devo usar gesso acrílico?
O gesso acrílico é ótima escolha para esboços rápidos. Além disso, é muito versátil — adequando-se a qualquer suporte e à maioria das tintas — e seca tão depressa que você pode começar a pintar quase imediatamente. Mas não pode ser aplicado sobre seladora à base de cola, pois os dois materiais são incompatíveis.

Como posso variar a textura da superfície de pintura usando gesso acrílico?
Se você quer uma superfície lisa de pintura, dilua o primer com água até que fique com consistência leitosa. Aplique diversas camadas e lixe a última delas. Para uma superfície áspera, aplique o primer sem diluí-lo e crie a textura com pinceladas.

E o gesso acrílico não apresenta nenhuma desvantagem?
O principal inconveniente do gesso acrílico é sua tendência de fazer as cores parecerem mais apagadas. Além disso, como se trata de material relativamente novo, não se pode determinar com certeza seu comportamento a longo prazo.



John Suett

Acima: *Use um pincel largo para aplicar o primer. Em geral, duas ou três camadas são suficientes (bases muito grossas tendem a rachar com maior facilidade).*

Qual o melhor primer para trabalhos em óleo sobre tela?
Se você tem tempo para esperar o período de secagem, o primer a óleo é a escolha mais confiável. Por conter óleo de linhaça, continua flexível e elástico. Mas, como o primer a óleo tem a tendência a amarelar, deixe que a tela preparada seque em plena luz, e não de frente para uma parede.

Como posso preparar um primer a óleo caseiro para pintar com óleo sobre tela?
Misture seis partes de terebintina ou essência de petróleo com uma parte de óleo de linhaça e junte tinta a óleo branco-de-prata, até que a mistura fique cremosa e espessa. Aplique-a em duas camadas finas, deixando a primeira secar de um dia para outro.

Por que minhas telas esticadas ficam frouxas depois de preparadas?
Você deve estar usando um primer à base de água. Inicialmente, a água incha as fibras da tela, afrouxando-a. Ela costuma esticar de novo depois de seca, mas você pode pregar cunhas de madeira nos cantos do chassi para esticá-la ao máximo.

Vale a pena usar tinta látex?
Não é recomendável, a não ser em casos excepcionais, quando você não dispõe de primer e precisa fazer um esboço rápido, por exemplo. A tinta látex contém aditivos que alteram as cores

Primers

PRIMER	Conteúdo	Forma de vendas	Suportes a que se destinam	Tintas a que se destinam	Preparar antes?	Tempo de secagem	Número de camadas	Superfície resultante	Vantagens	Desvantagens
À base de óleo	chumbo, óleo e thinner	líquido (latas de 250 ml)	tela, madeira, prancha	óleo ou alquídicas	só as telas	um dia cada camada; no mínimo um mês antes de usar	2 a 3 camadas	fosca, com um pouco de dente	flexível, portanto fácil de aplicar; dificilmente trinca	seca devagar; pode amarelar
Gesso acrílico	pigmento branco e resina acrílica (à base de água)	líquido (potes de 250 e 500 ml)	tela, madeira, prancha	óleo, acrílico ou alquídica	não	30 min cada camada; use no dia seguinte	primeiro, 3 camadas finas; as outras normais	fosca; textura depende da espessura do gesso	seca rápido; não amarela; possibilita diversas texturas	comportamento a longo prazo desconhecido
Gesso	giz e cola (à base de água)	pó (pacotes de 500 g)	madeira, prancha	têmpera, ovo ou caseína	sim	30 min cada camada; use no dia seguinte	6 a 8 camadas	extremamente lisa	muito barato; superfície lisa, ideal para trabalhos detalhados	deve ser preparado e aplicado com muito cuidado
Painel	pigmento, óleo	líquido (latas de 250 ml)	painel (lixado)	óleo	sim	3 horas cada camada; use no dia seguinte	2 a 3 camadas	bem lisa	seca rápido; espalha fácil	aplicação limitada
Tinta látex	pigmento branco em resina sintética	líquido (em latas)	tela, madeira, painel	óleo, acrílico	não	algumas horas; use no dia seguinte	2 a 3 camadas	bem lisa	seca mais rápido que o primer à base de óleo	tende a ficar quebradiça; deve ser preparada e guardada com cuidado
Pasta branca de prata	pigmento triturado em óleo	massa (em latas)	tela, madeira, painel	óleo	sim	um dia para cada camada; no mínimo um antes de usar	2 a 3 camadas	fosca, com um pouco de dente	pura; custo reduzido	contém chumbo; deve ser preparada e guardada com cuidado

Vernizes

O pintor inglês Turner (1775-1851) costumava dar acabamento a seus quadros, na Real Academia de Londres, depois que eles já estavam dependurados. Eram os "dias de envernizar" (*varnishing* em inglês e *vernissage* em francês). Daí o termo vernissage para designar a abertura de uma exposição.

Nos tempos de Turner, o verniz era natural, escurecia e trincava. Hoje, é de preferência sintético, permanece incolor e resistente. Além disso, não é indispensável. Se você limpa seus quadros de vez em quando, com um pano embebido em essência de petróleo, ou os deixa protegidos atrás de um vidro, eles podem perfeitamente passar sem a película protetora de verniz.



Turner na vernissage *(detalhe)*, *de S. W. Parrott, cerca de 1846, óleo em painel, 25 x 22,9 cm.*

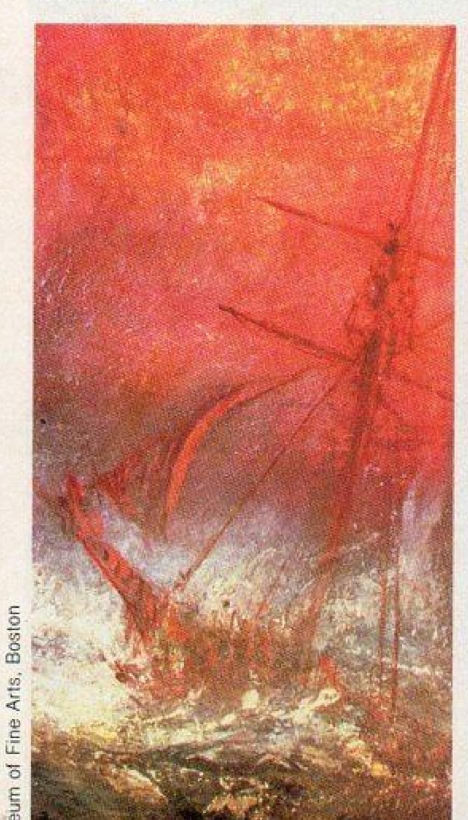
Coleção Ruskin, University of Reading

Quais as vantagens de usar verniz?
O verniz protege a superfície pintada do pó, sujeira e poluentes contidos no ar. Também pode proporcionar um brilho uniforme ou um acabamento semifosco ao quadro.

Depois de secar, a tinta a óleo tende a ficar opaca. O verniz restaura o brilho original das cores e, além disso, reaviva as partes que ficaram esmaecidas ou "rebaixadas", o que acontece quando a tinta contém pouco óleo. Em suma, é uma boa idéia envernizar quadros a óleo.

Como escolher o verniz certo?
Há vernizes líquidos ou em forma de aerossol, todos eles com diferentes características quanto a transparência, acabamento, resistência e permanência. A opção normal é por um verniz transparente, de fácil remoção e suficientemente flexível para resistir a mudanças de tempo e temperatura sem trincar. Já a escolha por um acabamento brilhante ou fosco depende do gosto pessoal.

Navio de escravos *(detalhe), de J. M. W. Turner, 1840, óleo sobre tela, 91 x 138 cm. Note como o envernizamento ressalta o brilho das tintas a óleo.*



Museum of Fine Arts, Boston

O que são vernizes permanentes?
São aqueles produzidos com resina dura (geralmente copal) dissolvida em óleo de linhaça. Pouco usados hoje em dia, os vernizes permanentes criam uma película rígida e brilhante, que já se apresenta amarelada e continua a escurecer com o tempo.

Mas o maior problema é que o verniz permanente não pode ser removido sem colocar em risco a pintura. Por isso, dá-se preferência ao removível.

O que são vernizes removíveis?
Estes são feitos de uma resina macia, dissolvida em essência de petróleo ou terebintina. Não amarelecem e podem ser facilmente removidos quando a superfície fica encardida.

Existe mais de um tipo de verniz removível?
Sim, os vernizes removíveis são classificados em *verniz de retoque* e *verniz final*.

Para que serve o verniz de retoque?
Como o nome diz, é ótimo para reavivar partes do quadro que ficaram escuras e apagadas. Ele protege a superfície pintada até que esteja seca o suficiente para receber envernizamento final. O verniz de retoque pode ser usado assim que a tinta se mostrar seca ao simples tato, e não precisa ser removido mais tarde.

Há dois tipos de verniz de retoque: o *natural* e o *sintético*. O primeiro contém resina de damar e forma uma camada transparente e brilhante. O sintético é feito com resina cetônica, tem a mesma aparência e o mesmo efeito do natural, mas é mais barato.

Para que serve o verniz final?
Este verniz, mais espesso e resistente que o de retoque, só é aplicado quando a pintura está bem seca. Como no item anterior, você pode escolher entre produtos naturais e sintéticos.

Quais as variedades de verniz final e suas diferenças?
Realmente, há algumas variedades de verniz final disponíveis no mercado, cada qual apresentando características próprias.

O *verniz de damar natural* realça as cores e tem pouco brilho; não trinca nem fica opaco, e é a melhor escolha entre os vernizes naturais.

O *verniz mástique natural*, de resina de mástique e terebintina, proporciona brilho intenso mas tende ao fendilhamento; não é recomendável.

O *verniz de cera de abelha*, ao contrário dos outros, que são líquidos, é uma pasta transparente que dá brilho fosco e suave. Aplica-se derretido (por aquecimento) e protege menos do que outros vernizes, mas é útil como segunda camada protetora ou misturado a qualquer outro verniz para produzir o efeito semifosco.

O *verniz brilhante sintético*, popularmente chamado de *verniz incolor*, contém resina cetônica e essência de petróleo. Equivale ao verniz de damar natural quanto ao resultado, porém é mais barato.

Vernizes

O *verniz fosco sintético* é quase idêntico ao brilhante sintético, mas já vem misturado com cera para produzir acabamento sem brilho.

Alguns vernizes sintéticos também contêm óleo de linhaça polimerizado, o que os torna mais flexíveis, com menor possibilidade de trincar.

Quanto tempo se deve esperar antes de envernizar quadros a óleo?
O verniz de retoque pode ser aplicado em camadas finas assim que a tinta estiver seca ao tato — normalmente em poucos dias.

O verniz final só deve ser usado quando a pintura estiver completamente seca, e quanto mais espessa a tinta, maior o tempo de secagem. Para segurança, aguarde de seis meses a um ano.

Todos os vernizes demoram o mesmo tempo para secar?
Os que contêm óleo demoram mais que os outros, mas o tempo de secagem também depende das condições atmosféricas (ar mais seco ou mais úmido). Como regra, considere um prazo de 48 horas.

Posso misturar vernizes?
É válido misturar dois vernizes naturais ou dois sintéticos. Por exemplo, misturando-se um sintético brilhante com um sintético fosco, obtém-se um acabamento semifosco.

O que em geral nenhum profissional recomenda é combinar verniz natural com sintético, ou permanente com temporário.

Eu nunca envernizei um quadro antes. Seria mais fácil começar com aerossol?
Na realidade, o uso de verniz em aerossol requer muita prática. Para conseguir uma película uniforme, você deve manter o bico a uma distância constante do quadro e passar o *spray* em linhas horizontais, trabalhando de cima para baixo. Para principiantes, o melhor é usar verniz líquido, aplicando-o em camadas bem finas.

Há uma grande variedade de vernizes para pintura a óleo disponíveis no mercado, podendo-se contar com um tipo específico para cada caso.



Pincéis

Quais os principais tipos de pincéis para pintura a óleo?
Existem basicamente dois: os de cerdas e os de marta — referência aos materiais de que são feitos tradicionalmente. Contudo, o aumento nos custos levou os fabricantes a produzir versões mistas e sintéticas dos dois tipos.

Quais as principais características dos pincéis de cerdas?
Os pincéis de cerdas são os mais populares e versáteis. Os de melhor qualidade são feitos com pêlo de porco, duro e branco, cujas pontas bifurcadas carregam bastante tinta. Isso os torna ideais para cobrir grandes áreas e para dar pinceladas enérgicas; em compensação, são duros demais para formarem o tipo de ponta necessária para pintar detalhes. As cerdas de porco são qualificadas como "finas", "finíssimas" e "boas". As cerdas sintéticas são geralmente feitas de náilon.

Qual a utilização dos pincéis de marta?
Eles são excelentes para uma pintura mais delicada e precisa. Os pêlos macios juntam-se naturalmente formando uma ponta fina, ideal para traçar linhas e fazer o acabamento de passagens delicadas.

Quais as qualidades de pincéis de marta disponíveis nas lojas especializadas?
Os de melhor qualidade são feitos de puro pêlo de marta vermelha — e também qualificados de "finos", "finíssimos" e "bons". Os pincéis mistos de marta são uma combinação de marta verdadeira e um substituto sintético; e há também os pincéis de "marta sintética", geralmente fabricados com náilon puro.

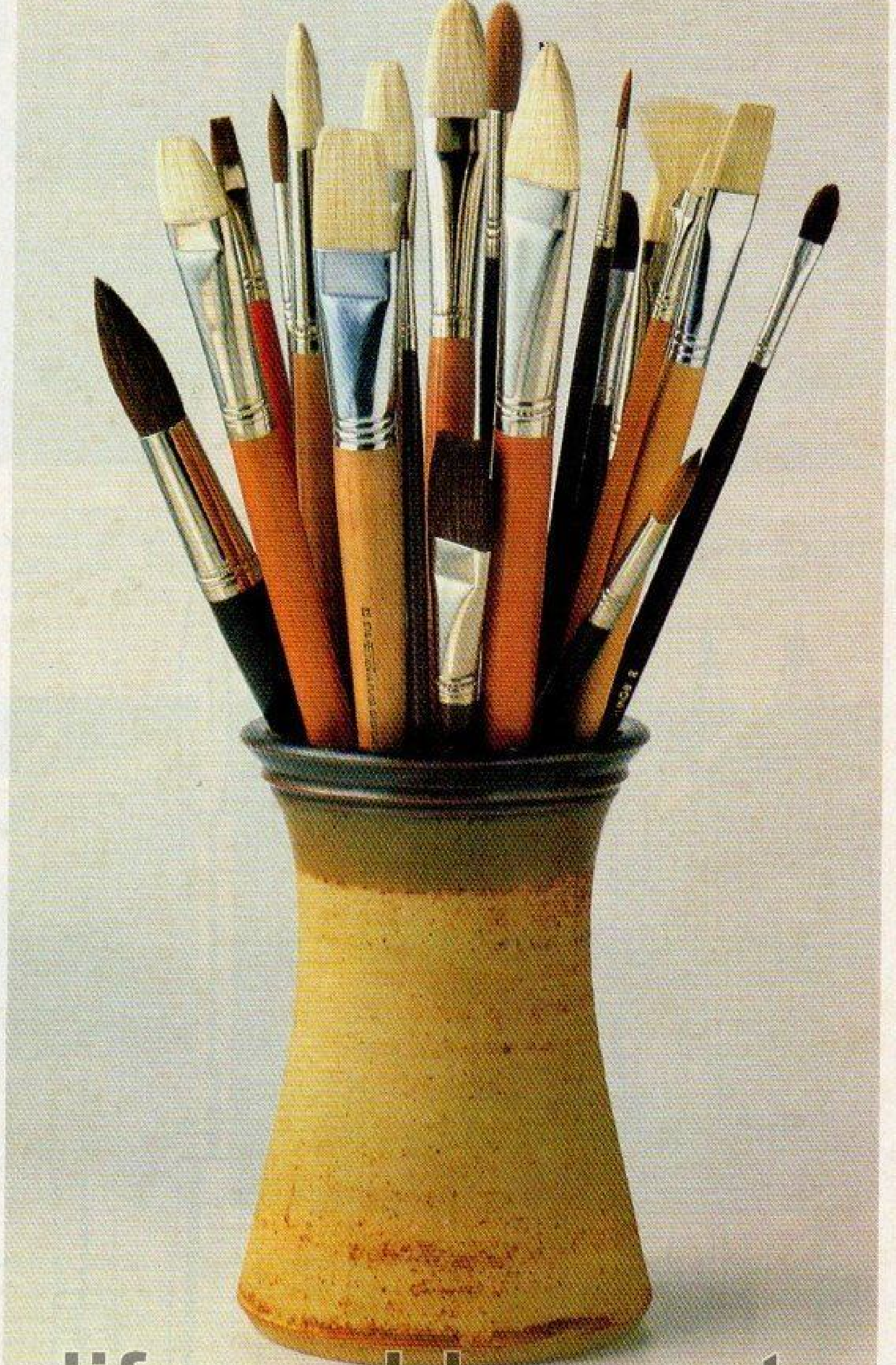
Os pincéis de cerdas não têm sempre o mesmo formato, e a disposição de suas cerdas também varia. Quais são os principais tipos?
Existem os redondos, os ovais chatos *(filberts)*, os pincéis chatos e os do tipo "bright", cada um deles com características e aplicações específicas.

Quais as características e o emprego dos pincéis redondos de cerdas?
Trata-se de pincéis finos e de cerdas longas, com pontas ligeiramente afiladas. São os melhores para se começar, uma vez que permitem fazer vários tipos diferentes de pinceladas: você pode cobrir áreas grandes, esboçar contornos ou acrescentar detalhes, aplicar a tinta em camadas grossas ou finas, e pode conseguir um efeito suave, excelente para paisagens e retratos.

Como são os ovais chatos?
Os ovais chatos são pincéis parecidos com os redondos, só que mais cheios no meio. Existem dois tipos: os de cerdas longas e mais flexíveis, que carregam mais tinta, e os de cerdas curtas, que são mais fáceis de controlar. Ambos os tipos produzem pinceladas suaves e afiladas. São pincéis úteis, porém não indispensáveis.

E os pincéis chatos?
Estes têm pontas quadradas e cerdas longas, que carregam bastante tinta. Usados normalmente, produzem pinceladas longas, fluidas; empregando-se apenas a ponta do pincel, obtêm-se linhas finas e pontos. Prestam-se especialmente à realização de cortes e margens bem definidos. Suas cerdas longas são elásticas demais para trabalhar com tinta espessa; servem mais para acabamentos de pinturas e para misturar cores. Depois dos redondos, os chatos constituem a aquisição mais versátil para sua coleção de pincéis.

Os pincéis para pintura a óleo são vendidos em grande variedade de formas, tamanhos e materiais.



Pincéis

Quais as características do tipo "bright"?
Estes têm o mesmo formato que os chatos, porém com cerdas mais curtas, que produzem pinceladas isoladas, de textura firme. Suas cerdas são menos elásticas e mais duras, o que os torna adequados para trabalhar com tinta bastante espessa, para efeitos de impasto.

Quanto aos pincéis de marta, quais as variedades de formato?
São praticamente as mesmas. Há os redondos, que são longos, de ponta fina, essenciais para detalhes muito pequenos e precisos e para traçar linhas finas (as versões de pêlos mais longos carregam mais tinta). Existem também os de marta chatos, com pontas quadradas, que produzem pinceladas suaves, retangulares. São ideais para transparências e também para misturar delicadamente as cores. Você encontrará versões de pêlos curtos e longos. Estes últimos, mais flexíveis, duram mais e têm menor tendência a reter tinta em torno da virola. Finalmente, existem também os pincéis de marta do tipo oval chato, mais cheios e de ponta fina. Eles carregam mais tinta que os redondos, mas são mais difíceis de encontrar; além disso, têm um preço que os transforma em artigos de luxo.

Quais os tamanhos disponíveis?
Cada tipo de pincel é fabricado numa série, ordenada conforme a variação dos tamanhos. A maioria dos fabricantes produz 12 tamanhos em cada série, sendo o n.° 12 o maior e os de n.° 00, 0 e 1 os menores. Os pincéis de qualidade inferior costumam ter variedade menor de tamanhos.

Como devo orientar-me na escolha dos tamanhos?
A escolha depende basicamente da dimensão e do estilo de seus quadros. Por exemplo, se você gosta de pintar áreas grandes com poucos detalhes, bastam alguns pincéis grandes. Mesmo que você prefira fazer linhas finas e detalhes, como regra geral é bom começar com pincéis grandes — talvez um ou dois tamanhos acima dos que você acha que irá precisar. Eles o ajudarão a definir de modo geral as composições de seus quadros.

Qual a melhor maneira de limpar pincéis para tinta a óleo?
Primeiro, lave-os com terebintina ou aguarrás e limpe-os com um pano. Depois lave-os um por um, com sabão neutro e água morna, esfregando-os na palma da mão. É indispensável remover toda a tinta acumulada junto à virola, pois, caso ela seque ali, os pêlos começarão a se abrir. Certifique-se de que os pincéis estão secos antes de guardá-los num recipiente fechado. Isso evitará que criem mofo.

Meus pincéis de marta redondos começaram a perder as pontas. Posso apará-los?
Jamais corte os pêlos dos pincéis, pois isso elimina seu afilamento natural, inutilizando-os para a execução de detalhes. Tente deixá-los de molho por aproximadamente um minuto numa solução de glicerina e água (em partes iguais); em seguida, modele os pêlos para que formem pontas e deixe-os secar.

Como posso proteger os pincéis ao carregá-los em meu estojo de pintura?
Corte uma tira de papelão grosso, alguns centímetros mais comprida que o pincel mais longo, e mais larga do que eles todos colocados lado a lado. Acomode os pincéis um ao lado do outro sobre o papelão e prenda-os com elásticos. Para maior proteção, enrole os pincéis e o papelão num pano.

O que são pincéis em leque?
São pincéis feitos de pêlo de porco ou de marta, abertos em forma de leque, e utilizados para uniformizar áreas de tinta ainda úmida. Não são indispensáveis para sua coleção — os pincéis chatos podem ser empregados com a mesma finalidade.

Alguns dos meus pincéis de marta gastaram-se e ficaram curtos. Posso continuar a usá-los?
Depende do efeito que você quiser obter. Pincéis de pêlos curtos são menos flexíveis, mais difíceis de controlar e carregam menos tinta. Portanto, as pinceladas tenderão a ser curtas e ásperas, ao invés de longas e suaves.

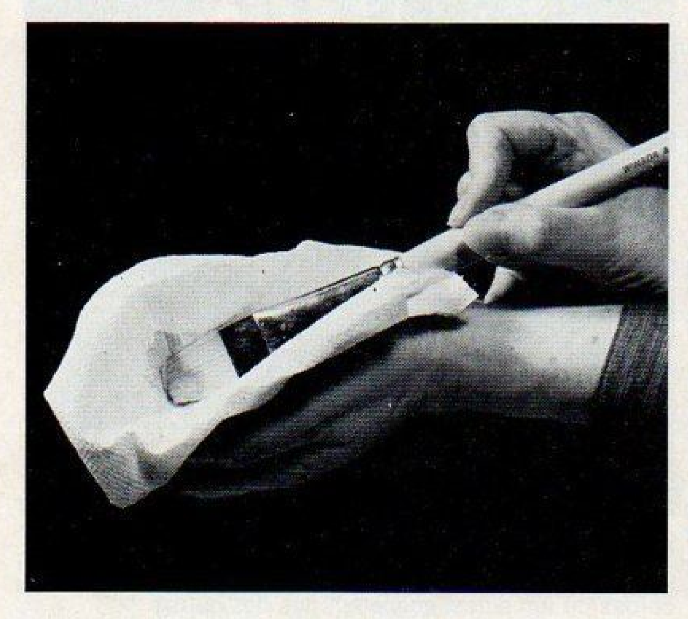


Da esquerda para a direita: pincéis de marta (redondo grande redondo pequeno, oval chato e chato) e de cerdas (em leque, redondo e chato).

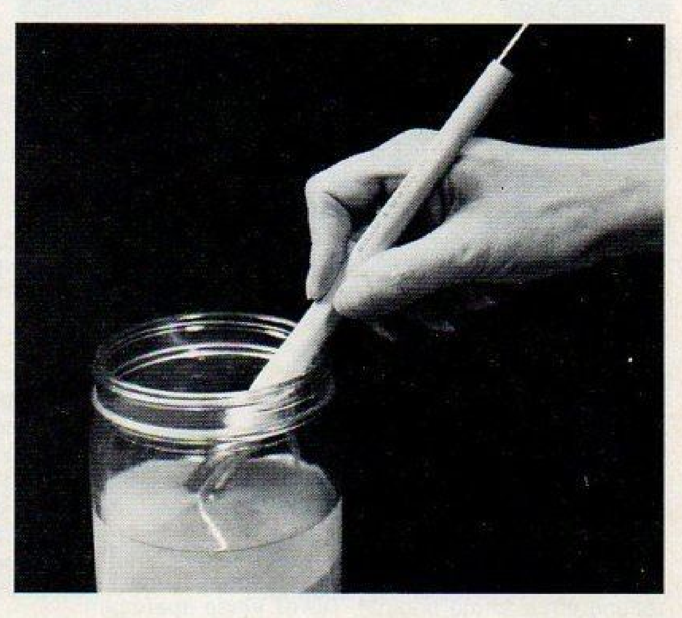
Limpeza de pincéis

Pincéis são utensílios delicados que exigem principalmente uma cuidadosa limpeza para se conservar em bom estado. A seguir você encontrará orientação detalhada sobre como limpar pincéis usados em pintura a óleo. O método, porém, aplica-se a qualquer outra tinta — no caso de aquarela, guache e acrílico, basta substituir o solvente por água.

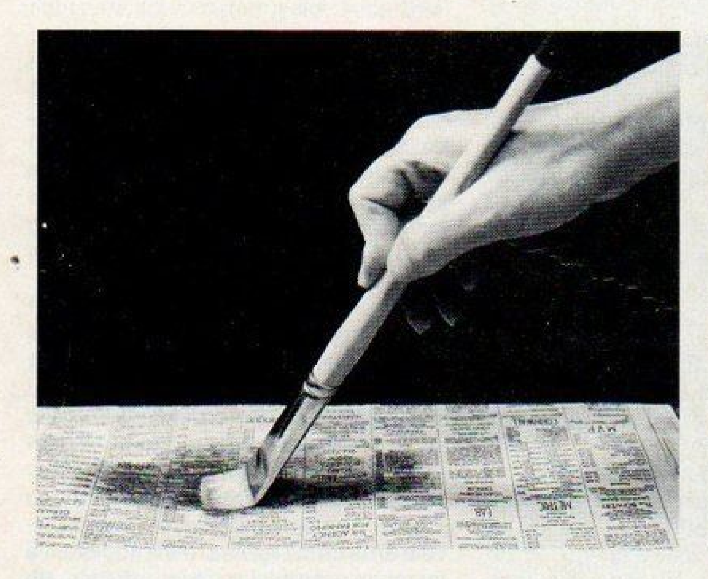
É realmente necessário limpar os pincéis após uma sessão de pintura? Deixar os pincéis carregados de tinta ou de molho na água de um dia para o outro contribui significativamente para acelerar sua deformação, além de estragar-lhes os pêlos. Por isso, por mais cansado que você estiver, limpe bem todos os pincéis imediatamente depois de utilizá-los. Além de conservá-los por mais tempo, você terá maior satisfação em vê-los prontos para o uso quando começar um novo dia de trabalho. Não há nada pior do que encontrá-los sujos e ressequidos.



1. Remova o excesso de tinta: O primeiro passo para limpar seus pincéis é remover a camada mais grossa de tinta. Você pode fazer isso esfregando cada pincel com um pedaço de pano ou de papel absorvente ou, ainda, apertando as cerdas entre folhas de jornal.



2. Dissolva o pigmento: Lave cada pincel com solvente — terebintina ou essência de petróleo para tintas a óleo, e água para tintas à base de água. Gire os pincéis no vidro até dissolver o pigmento restante. As cerdas continuam manchadas com fina camada de tinta.

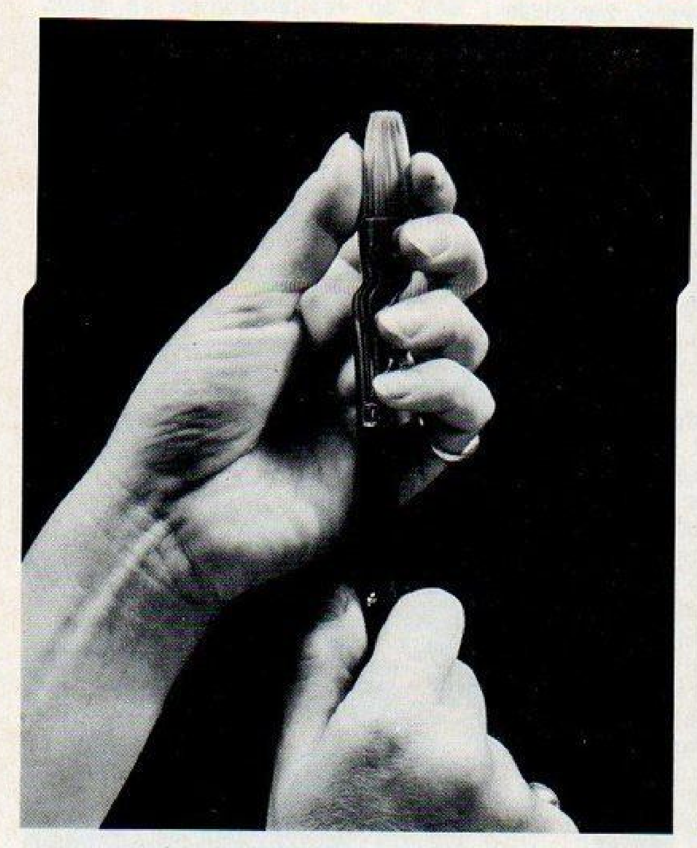


3. Retire o solvente: Enxugue os pincéis num jornal ou papel absorvente; esfregue-os para a frente e para trás como se estivesse pintando, até retirar a maior parte do solvente. As cerdas ainda apresentam vestígios de tinta e uma fina camada de solvente.



4. Ensaboe o pincel: Coloque na palma da mão um pouco de sabão líquido neutro e ensaboe o pincel. Faça um movimento circular e aperte com firmeza para que a espuma penetre nas virolas. Enxágüe com água fria ou morna e repita a operação até a espuma ficar branca.

Limpeza de pincéis



5. Ajeite as cerdas: Aperte as cerdas úmidas com os dedos, papel absorvente ou pano limpo, para que recuperem a forma original. Talvez ainda apareçam manchas de tinta, mas, se a espuma realmente saiu branca na etapa anterior, pode ter certeza de que os pincéis estão limpos.



6. Seque os pincéis: Coloque os pincéis úmidos num vidro, com as cerdas para cima. Não deixe que as cerdas de um pincel encostem nas dos outros, pois poderão deformar-se. Se você usa os pincéis com freqüência, deixe-os no vidro. Caso contrário, guarde-os numa caixa quando secarem completamente.

Quando limpo meus pincéis num vidro de essência de petróleo ou terebintina, percebo que, ao dissolverem-se, as partículas de tinta mancham o solvente. Existe alguma forma de evitar esse inconveniente?
Você pode conservar melhor o solvente usando um lavador de pincéis. Tudo o que precisa é de um vidro de boca larga e uma lata vazia; esta deve não só caber dentro do vidro como ter a metade de sua altura. Remova a tampa da lata, vire-a de ponta-cabeça e faça diversos furos no fundo. Em seguida, coloque-a dentro do vidro com o lado perfurado virado para cima. Encha três quartos do vidro com solvente, e seu lavador de pincéis está pronto para ser usado.

Ao lavar os pincéis, as partículas de tinta cairão pelos orifícios da lata e ficarão no fundo do vidro, deixando relativamente limpo o solvente que estiver acima do nível da lata. Desta maneira, você poderá usar o mesmo solvente por muito mais tempo do que se lavasse os pincéis num vidro comum.

Posso limpar os pincéis de pêlos finos de marta da mesma forma que os de cerdas duras?
Sim, mas aplique menos pressão ao ensaboá-los, pois os delicados pêlos de marta estragam-se com facilidade. Os pincéis de cerdas de porco são bem mais resistentes.

Comprei pincéis há algumas semanas, mas já estão se deformando. O que devo fazer para que recuperem a forma original?
Depois de lavá-los completamente, da maneira usual, esprema-os bem e sacuda-os para retirar o excesso de água. Em seguida, volte a apertá-los, porém delicadamente, alisando as cerdas, para que retomem a forma primitiva. Então, enrole as cerdas de cada pincel com um lenço de papel, como se estivesse fazendo um curativo. O lenço provavelmente se prenderá às cerdas úmidas, mas, se isso não acontecer, amarre-o, enrolando uma linha ou um barbante fino em torno das cerdas, de cima para baixo. Deixe os pincéis embrulhados dessa forma por 24 horas, até secarem; quando remover o lenço de papel, as cerdas terão voltado à sua forma original. Repita esse procedimento por mais três ou quatro vezes, após cada sessão de pintura.

Como posso amolecer pincéis endurecidos por tinta a óleo?
Experimente mergulhá-los em acetona, o mais forte solvente para óleo, antes de limpá-los da forma habitual. A acetona é especialmente indicada para pincéis de marta, mistos de marta e outros pincéis de pêlos macios, porque remove a tinta com rapidez, evitando que se tenha de ensaboar muito os pincéis. No entanto, use-a com cuidado, pois é altamente inflamável. Não deixe de remover a tinta perto da virola, para que o pincel mantenha a forma por mais tempo.

Tintas

Há muitas marcas de tinta a óleo, cada uma com características próprias. Basicamente, contudo, as duas categorias principais são: para profissionais, feita com pigmentos da melhor qualidade; e para principiantes, mais barata e menos requintada. No começo, não é preciso ter um bonito estojo, cheio de tubos de tinta. Bastam alguns, para principiantes, completados com um de branco categoria profissional. Para guardá-los, use uma caixa ou uma sacola jeitosas.

Quais as características das tintas para profissionais?
Trata-se de tintas de alta qualidade, feitas com os mais finos pigmentos. Estes apresentam firme consistência, por serem triturados com um mínimo de óleo, e têm a propriedade de conservar a intensidade da cor quando expostos à luz e às substâncias químicas presentes no ar; por isso, amarelecem muito pouco com o tempo.

As tintas desse tipo costumam ter a especificação de uso profissional no rótulo e são bem mais caras que as destinadas a principiantes.

E quanto a estas últimas?
Não possuem nenhuma especificação de qualidade no rótulo. São bem mais baratas, por conterem pigmentos sintéticos, de qualidade inferior à dos usados nas tintas profissionais e, também, para lhes dar corpo, pequenas quantidades de materiais como o giz. Essas substâncias tendem a reduzir o tempo de duração da tinta e, apesar de não alterarem os pigmentos em si, diluem-nos, enfraquecendo o poder corante do produto. Quanto mais giz houver num tubo tanto menor será a quantidade de pigmento, o que exige volume maior de tinta para cobrir determinada superfície.

Essas tintas têm mais óleo e, portanto, consistência mais mole. Assim, é difícil sobrepô-las em camadas, pois a de baixo tende a desprender-se da tela. A quantidade de óleo também leva os pigmentos a mudar de cor com o tempo, fazendo-os amarelecer. Mas não se preocupe: é um processo que leva anos.

Posso usar num mesmo quadro tintas para profissionais e tintas para principiantes?
Pode. Se você está iniciando em pintura, trabalhe principalmente com as tintas para principiantes, mas vale a pena usar as de qualidade profissional para o branco e as cores mais brilhantes.

Os preços das tintas são uniformes?
Ao contrário, variam consideravelmente, dependendo do fabricante. Além disso, eles também variam dentro de séries produzidas pela mesma indústria, em função do custo inicial dos pigmentos utilizados.

As cores terrosas são as mais baratas, enquanto as do espectro luminoso (amarelos e vermelhos-cádmio, ultramar etc.) geralmente custam três vezes mais. Alguns pigmentos, em particular, são muito caros (caso do scarlet vermillion, por exemplo), mas você pode substituí-los por tons mais baratos (tom, aqui, refere-se a uma imitação sintética do produto).

Por utilizarem pigmentos sintéticos, as tintas para principiantes custam cerca de metade do preço daquelas para uso profissional.

Por que algumas tintas são mais transparentes do que outras?
Algumas cores, independentemente da qualidade da tinta, contêm mais óleo que outras, devido à própria natureza do pigmento. Elas tendem a ser mais transparentes e levam mais tempo para secar (é o caso do verde-terra e do carmim-alizarin, por exemplo).

As cores com quantidade média de óleo (como o amarelo-ocre) são semi-opacas, enquanto o branco é a cor de maior opacidade. Por ser mais usado do que as outras tintas, o branco recebe intencionalmente baixa quantidade de óleo, para que este não seja excessivo nas pinturas.

Como identificar as cores que mais desbotam?
A maioria dos fabricantes usa códigos que informam sobre a durabilidade de cada cor. Estes são os códigos mais comuns:

**** ou AA — cores extremamente duráveis
*** ou A — cores duráveis, geralmente vendidas como permanentes
** ou B — cores moderadamente duráveis
* ou C — cores efêmeras (desbotam quando expostas à luz ou às substâncias químicas do ar)

OS DIVERSOS BRANCOS
Dos diversos tipos de branco categoria profissional, os mais empregados são o branco-de-chumbo, o branco-de-titânio e o branco-de-zinco. O primeiro deles é durável, flexível e de secagem relativamente rápida, o que o torna muito bom para uso geral. Mas não é uma tinta tão opaca como o branco-de-titânio, nem tão fria como o branco-de-zinco. E apresenta uma séria desvantagem: em pó, é muito tóxica (misturada ao óleo, oferece menos risco).

O substituto moderno do branco-de-chumbo é o branco-de-titânio, tinta mais opaca, mais branca, de secagem lenta e não tóxica. É a mais versátil das três.

O branco-de-zinco tem uma aparência bem fria e não escurece com o tempo, mas é o menos opaco dos três. Seca lentamente, produzindo uma película dura, e por suas características é considerado o ideal para clarear outras cores. Também não é tóxico.

AS TINTAS TÓXICAS
A alta toxidez do branco-de-chumbo pode provocar a doença conhecida como "saturnismo dos pintores". Mas ele não é a única tinta tóxica. Também são perigosas, em maior ou menor grau, diversas outras cores, entre as quais se destacam a maior parte dos cromos (amarelo-cromo, verde-cromo, alaranjado-de-cromo, e assim por diante, mas não o óxido de cromo), o amarelo-nápoles (feito com branco-de-chumbo), o violeta-cobalto, o verde-esmeralda (arseniato de cobre) e o vermillion, todas elas venenosas por conterem chumbo em sua composição.

Geralmente, os fabricantes de tintas a óleo deixam claro nos rótulos dos tubos se há algum perigo em termos de toxidez dos pigmentos empregados. Apesar disso, todo cuidado é pouco. Procure trabalhar em local bem arejado e habitue-se a lavar as mãos e as unhas meticulosamente logo após ter terminado de usar tintas a óleo.

As cores terrosas, feitas de argilas naturais, são as mais permanentes. Algumas delas: terra-de-sombra natural, terra-de-sombra queimado, terra-de-siena natural, terra-de-siena queimado, amarelo-ocre, verde-terra, vermelho-índio (indian red), vermelho-veneziano (venetian red) e vermelho claro (light red).

E como faço se quiser usar apenas cores que não desbotam?
A gama das duráveis (três ou quatro estrelas) é muito ampla, permitindo que o artista evite totalmente o uso das efêmeras ou de duração apenas média.

Que marcas de tinta devo preferir?
Para começar, procure experimentar as diferentes marcas e faça anotações a respeito de cada uma delas à medida que as for utilizando, para comparar depois, e então tomar sua decisão. Saiba que não há nenhuma padronização das tintas à venda no mercado, sobretudo no que diz respeito à consistência. Cada fabricante produz suas tintas segundo processo próprio, e tais variações refletem-se no conteúdo dos tubos. O amarelo-cádmio claro de determinada marca pode ser ligeiramente mais quente do que a mesma tinta de outro fabricante, como também pode ser diferente em consistência, durabilidade e tempo de secagem.

O tempo de secagem tem alguma relação com a cor?
Sim, e muita. Alguns pigmentos, como o verde-esmeralda e o terra-de-sombra natural, secam muito rápido. Com outros, como o amarelo-cádmio, ocorre justamente o oposto.

Pigmentos terrosos secam bem depressa, da noite para o dia. Já outros, como o carmim-alizarin, exigem um tempo de secagem que pode chegar a até dez dias.

É possível alterar o grau de durabilidade de uma cor?
Sim, e nos dois sentidos. Por exemplo, a adição de branco a uma cor efêmera pode reduzir ainda mais sua durabilidade. Em contrapartida, certas cores (como o ultramar) podem ser estabilizadas com a adição de um pouco de branco. Vale a pena saber também que a luz solar direta afeta em geral todas as cores, tornando-as menos estáveis.

Que outras circunstâncias influem no tempo de secagem?
Os fatores ambientais têm grande importância nesse processo. A umidade, a temperatura e a quantidade de circulação do ar exercem papel relevante na secagem, bem como a quantidade de luz existente na sala em que a pintura é deixada a secar. Mas outros fatores, como a consistência das tintas, igualmente afetam o tempo de secagem.

Quanto tempo então devo esperar para envernizar uma pintura a óleo?
Levando em consideração todos os fatores envolvidos no processo de secagem, antes mencionados, como regra geral é preciso esperar aproximadamente de seis meses a um ano até que uma pintura a óleo fique seca o suficiente para permitir seu envernizamento. Mas a secagem absoluta pode levar até cinqüenta anos.

As caixas de pintura constituem um equipamento útil, mas não indispensável para o iniciante.



Óleos e solventes

Certa ocasião, o grande impressionista francês Pierre Auguste Renoir afirmou: "Em pintura, não há nenhum processo, não importa o quão insignificante, que possa ser transformado numa fórmula que funcione. Por exemplo, tentei há muito tempo estabelecer de uma vez por todas a proporção fixa de óleo que deveria acrescentar às tintas. Simplesmente não funcionou. Tenho de avaliar a quantidade de necessária cada vez que mergulho o pincel na tinta e no óleo". De fato, não há combinações ideais de óleo e solvente para acrescentar às tintas: cada caso é um caso. Mas os artistas experientes partem de determinados padrões básicos, que a prática mostrou eficientes.

Por que acrescentar óleo e solvente a tintas já prontas?
No processo industrial, os pigmentos triturados são aglutinados pela ação de um produto oleoso (em geral, óleo de linhaça ou de papoula), dando então origem a uma pasta espessa, a tinta em sua forma comercial. Adicionando proporções adequadas de óleo e solvente a essa pasta, o artista pode modificar-lhe as características básicas, para obter os mais variados efeitos.

Quais características podem ser afetadas com a adição?
As proporções desses dois agentes no preparado ("medium") — mistura de óleo e solvente, com que se dá maior fluidez às tintas — influenciam não só a espessura da tinta, mas também seu brilho, o tempo de secagem e a facilidade de trabalhá-la sobre a tela.

Qual seria um preparado básico?
De modo geral, considera-se que a combinação meio a meio de óleo e solvente constitui uma mistura equilibrada, boa para se começar. A partir dela, os artistas mais experientes vão variando as proporções dentro do mesmo trabalho. Por exemplo, aumentam a proporção de óleo a cada sucessiva camada de tinta — técnica conhecida como "gordo sobre magro" — para impedir que a pintura rache depois de pronta (fenômeno chamado tecnicamente de "fendilhamento").

O que acontecerá se eu usar excesso de solvente?
Uma proporção exagerada de solvente tende a enfraquecer o poder aglutinante do óleo. O resultado será, quase com certeza, o fendilhamento da superfície da pintura. Essas rachaduras também aparecem quando se aplica sobre uma camada com bastante óleo uma camada de tinta excessivamente diluída com solvente. Em resumo, o princípio a seguir deve ser sempre o mesmo: "gordo sobre magro", pois o oposto leva quase sempre ao fendilhamento.

E o que ocorrerá se eu empregar excesso de óleo?
Nesse caso, a pintura amarelece ou escurece em questão de meses.

Qual a importância das características do óleo no resultado?
Há diferentes tipos de óleo, com consistências variáveis, dos mais fluidos aos mais viscosos. Todos produzem acabamento brilhante, mas a resistência às rachaduras muda de um para outro. Eles diferem ainda consideravelmente na forma como afetam o tempo de secagem da pintura, embora isso sofra também a influência das características do pigmento e de fatores ambientais (umidade, luz, temperatura). E a própria quantidade de óleo tem importante papel: quanto maior, mais longo será o tempo de secagem da pintura.

Que óleo devo escolher então?
Prefira um tipo que não amareleça nem escureça sua pintura com o tempo, que não venha a causar fendilhamento e que seque com razoável rapidez e uniformidade. Os que amarelecem ou escurecem pouco com o tempo são os mais puros, como o óleo de linhaça prensado a frio.

Óleos mais baratos, como o de linhaça purificado de baixa qualidade, são mais escuros e contêm impurezas que afetam a coloração da pintura com o passar do tempo. Isso é particularmente perceptível quando se trata de branco e das cores mais claras, e pode ocorrer em questão de meses.

Para minimizar a possibilidade de amarelecimento ou escurecimento da pintura, não abuse do óleo.

Para começar, devo escolher o óleo de linhaça ou o de papoula?
O de linhaça, o aglutinante mais comum, é boa escolha para o principiante. Trata-se de um óleo forte, de secagem lenta e uniforme, que, quando de boa qualidade, produz uma película forte, brilhante e transparente, praticamente sem risco de fendilhamento.

Quais as principais variedades de óleo de linhaça?
O prensado a frio é o mais puro (e mais caro) dos óleos de linhaça. Durante muito tempo, foi o melhor tipo disponível no mercado e o preço compensava, por seus bons resultados. Continua sendo usado, mas por poucos artistas, pois foi ultrapassado pelo de linhaça purificado.

O purificado de boa qualidade, mais barato que o prensado a frio, constitui excelente alternativa, e é usado por principiantes e profissionais. Tem consistência bem fina e cor que varia do amarelo-claro ao marrom. A cor é boa referência para o grau de pureza e, conseqüentemente, para a qualidade. Os mais claros são os melhores: alteram menos as cores da pintura com o tempo, mantêm o brilho e a transparência do trabalho e secam com razoável rapidez. Os mais escuros contêm impurezas, que levam ao amarelecimento ou escurecimento rápidos da pintura e determinam uma secagem muito lenta.

Outro tipo, o polimerizado ("stand oil"), é espesso como mel, e apresenta como vantagem principal o fato de propiciar melhor deslizamento à tinta. Ao secar, produz uma película forte e brilhante, semelhante ao esmalte, e sem marcas de pincel. Além disso, não amarelece nem escurece tanto a pintura como o purificado. Devido à consistência espessa, deve ser usado com maior proporção de solvente (três partes para uma de óleo). Assim misturado, seca em três ou quatro dias, contra uma semana do prensado a frio.

Existe ainda o óleo de linhaça espessado ao sol, ótimo para os casos em que se exige secagem bem rápida da pintura sem maiores riscos de fendilhamento. Sob condições favoráveis, ele permite secagem da pintura em 36 horas. Mas sua consistência demasiadamente viscosa dificulta seu emprego — necessita de muito solvente, e deve ser utilizado apenas por quem já tenha lidado com óleos menos viscosos.

É possível produzir caseiramente este último tipo. Coloque o óleo de linhaça comum num vidro, cubra-o de modo a permitir a circulação do ar, mas protegendo o produto de poeira e outras impurezas, e deixe-o ao sol durante várias semanas. Uma vez por dia, agite um pouco o recipiente, delicadamente.

E quanto ao óleo de papoula?
Claro e de consistência muito leve, bem mais caro que o de linhaça, tem como principal vantagem o fato de que a pintura quase não amarelece com o tempo. Com o uso do óleo de papoula, as cores claras e o branco mantêm-se vi-

vos como no momento em que foram pintados. Além disso, permite ótimo deslizamento da tinta sobre a tela, facilitando a execução do trabalho.

Usado puro, no entanto, o óleo de papoula forma uma película frágil e quebradiça, com tendência ao fendilhamento. É por isso que muitos artistas preferem misturá-lo ao óleo de linhaça (uma parte de óleo de papoula para três do de linhaça), o que aumenta o tempo de secagem da tinta. Trata-se da mistura adequada para quem quer trabalhar sobre a tinta ainda úmida (técnica chamada "wet into wet").

Para que, especificamente, servem os solventes?
Acrescentados à tinta, eles diluem-na de modo a facilitar seu deslizamento sobre a tela, e também aceleram o processo de secagem. Além disso, são usados puros, para limpar os pincéis, a paleta e o resto do material. Todos são altamente inflamáveis; portanto, manuseie-os com todo o cuidado.

Os solventes de boa qualidade misturam-se bem a todos os outros ingredientes (tintas, óleos, vernizes) e evaporam uniforme e completamente, sem afetar as várias camadas de tinta.

Como posso saber se determinado solvente é de boa qualidade?
É muito simples. Pingue algumas gotas do produto num papel branco: se secar sem deixar nenhum resíduo, é de boa qualidade.

A terebintina ainda é considerada o melhor dos solventes?
Solvente tradicional dos artistas, a terebintina — produto destilado dos bálsamos de certas espécies de pinheiro — continua um material popular talvez apenas por essa razão. Na prática, sua única vantagem significativa em relação à aguarrás está em que evapora bem mais depressa (o que é útil, quando se pretende que o trabalho seque logo). Em contrapartida, quando exposta ao ar por longos períodos, oxida-se, escurece e engrossa. Por isso, mantenha-a em recipiente bem fechado — e use apenas terebintina destilada fresca na pintura. Outro cuidado em relação a esse produto: se usado em excesso, tende a reduzir o brilho da película, deixando-a apagada e sem vida, além de muito sujeita a fendilhamento.

Há pessoas alérgicas à terebintina, que nelas desencadeia reações como dores de cabeça e irritação na pele e nos olhos. Também pode provocar enjôos, por seu cheiro muito ativo.

Vale a pena saber, ainda, que existe uma terebintina destilada do óleo de casca de limão, laranja e tangerina, chamada "terebintina cítrica". Tem propriedades bem semelhantes às da terebintina de pinheiro.

Que outros solventes posso usar?
O "white spirit" — tipo de aguarrás de alta pureza — é uma boa alternativa para a terebintina de pinheiro, embora seja um produto relativamente difícil de encontrar no comércio. O "white spirit" tem poder de diluição semelhante ao da terebintina e cheiro mais suave. Além disso, não causa reações alérgicas, pode ser armazenado por tempo indeterminado e é mais barato.

Outro solvente interessante é o aspic, ou óleo de lavanda, caracterizado por seu delicioso perfume — portanto, uma opção para quem não suporta o cheiro da terebintina e da aguarrás. Sua secagem lenta torna-o ideal para a aplicação de sucessivas camadas sobre a tinta ainda úmida. Sua principal desvantagem é o preço: custa algumas vezes mais que a terebintina.

Que preparado devo usar em minhas primeiras experiências?
Um tipo muito usado é a mistura meio a meio de óleo de linhaça e terebintina (ou aguarrás), que você mesmo pode preparar. Há, porém, outros de emprego bastante generalizado, que você compra prontos ou prepara em casa.

Posso combinar diferentes óleos no preparado?
Sim. Com isso, você pode aproveitar as vantagens de cada um deles. Mas cuidado para manter a mesma mistura em todo o trabalho, para não prejudicar sua homogeneidade. Para minimizar os riscos de fendilhamento e amarelecimento, use qualquer preparado oleoso sempre em pequena quantidade.

Que tipo de preparado devo empregar para dar à pintura um acabamento fosco?
Uma boa solução para esse resultado é o preparado Opal, composto de terebintina, óleo de linhaça polimerizado e cera de abelha. Seca devagar e deve ser usado em pequena quantidade.

E para um acabamento vítreo, semelhante a esmalte?
Nesse caso, compre o preparado Copal (importado). Trata-se de um líquido amarelado, com partes iguais de óleo de linhaça, terebintina e resina copal. Além de assegurar o acabamento vítreo, ele também é ótimo para apressar o tempo de secagem de certos pigmentos. Mas use-o em pequena quantidade, pois tende a tornar a película quebradiça.

Existem preparados sem base oleosa?
Sim. Trata-se dos chamados preparados alquídicos, feitos de uma base resinosa transparente, sintética. Eles representam a alternativa moderna para os preparados com base oleosa, e têm tido aceitação crescente nestes últimos vinte anos.

Há vários tipos de preparados alquídicos no mercado, que variam em consistência. Existem desde os bem ralos, para acabamento esmaltado, até tipos gel, de uso geral, e pastas viscosas usadas para uma variedade de efeitos especiais, como o impasto (tinta grossa).

Quais as vantagens dos alquídicos sobre os de base oleosa?
Eles melhoram o deslizamento da tinta sobre a tela, sem alterar as cores com o tempo nem tornar a película quebradiça. Aumentam a durabilidade das tintas e apressam o tempo de secagem — com isso, não é preciso esperar muito até que uma camada seque, para pintar outra sobre ela.

Mas saiba: a maioria dos especialistas julga que trabalhos com os alquídicos só devem ser feitos pelo artista já familiarizado com os materiais tradicionais. Lembre-se de que os grandes mestres sempre usaram preparados com base oleosa. Além disso, há quem ache que os alquídicos não têm a mesma textura dos preparados tradicionais.

Ao pintar exercícios e esboços em duratex ou em papel-cartão, que tipo de preparado devo usar?
Empregue apenas solvente. Mas não exagere, ou a tinta rachará.

Material básico: mistura meio a meio de óleo e terebintina (no alto), com uma quantidade adicional de terebintina no outro recipiente.

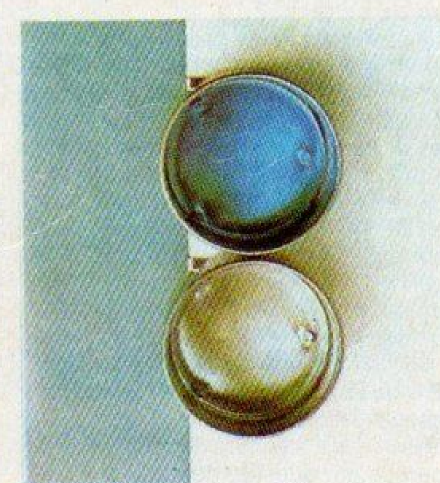


Tabela de cores

As 110 cores desta tabela estão classificadas de acordo com a permanência, ou seja, o grau em que retêm o brilho e a tonalidade quando livremente expostas à luz do sol por longo período.

As cores das categorias AA e A são adequadamente permanentes para uso normal. Já as cores classificadas como B e C devem ser evitadas, pois mesmo sob condições normais de luz natural podem desbotar com rapidez.

Todas as cores desta tabela são de qualidade profissional. Feitas com os melhores pigmentos, são mais permanentes que as cores para estudantes. Além disso, apresentam uma variedade de mais ampla de tons.

Os dois tipos são geralmente codificados de acordo com a permanência. Se os códigos não constam dos rótulos, você pode obtê-los no catálogo dos fabricantes.

As variações na densidade da cor de cada amostra, feitas mediante diluição da tinta com verniz, mostram a transparência das cores e seus subtons.

CÓDIGO UTILIZADO

AA: Cores extremamente permanentes
A: Cores duráveis, fornecidas como permanentes
B: Cores com moderada resistência à luz
C: Cores fugidias



Tabela de cores

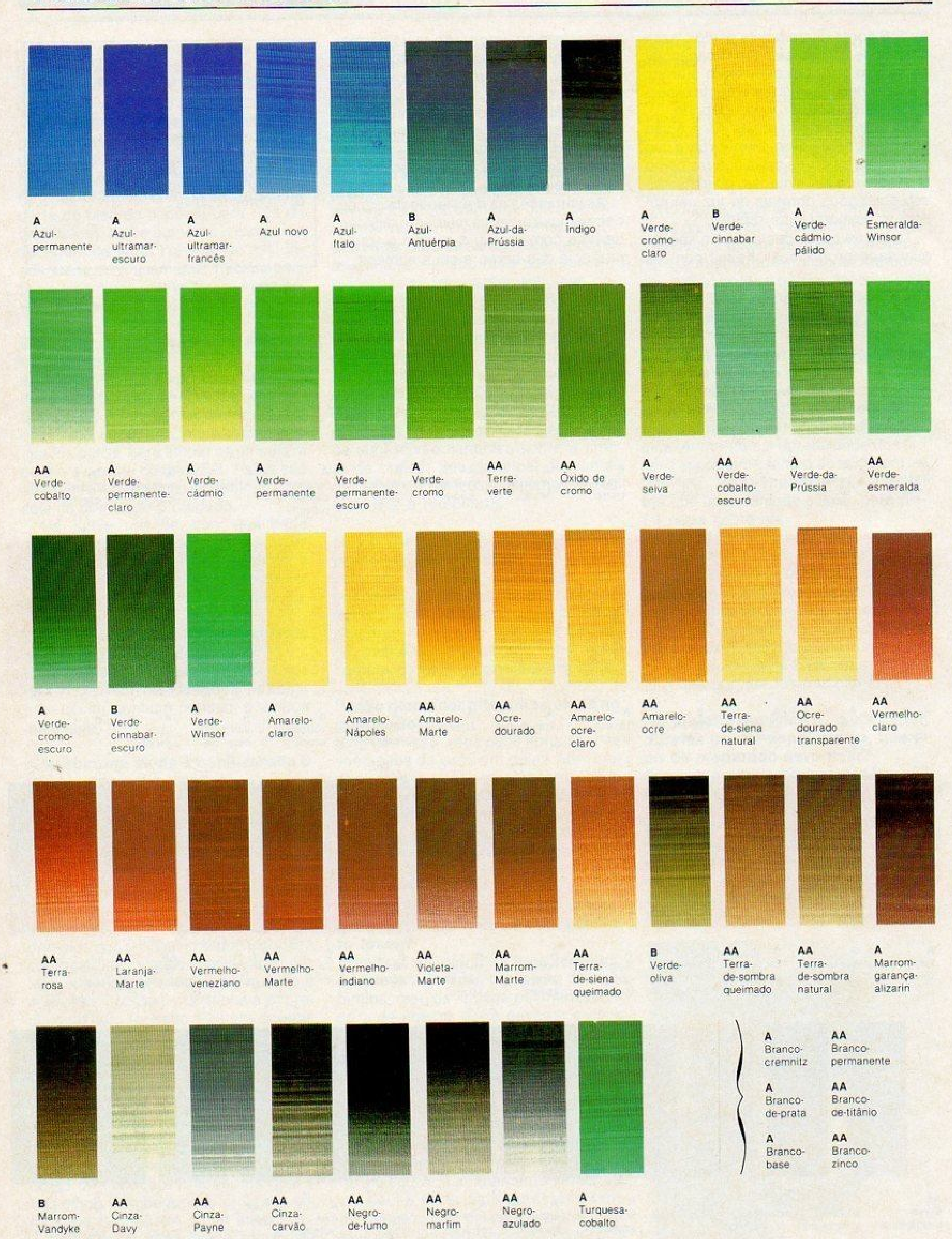


Tabela de cores

Esta tabela descreve as características básicas de 37 cores de tinta a óleo — escolhidas entre as mais utilizadas e fáceis de encontrar.

As doze cores marcadas com asterisco constituem uma paleta básica. Incluem uma versão quente e outra fria de cada uma das cores primárias, a partir das quais você pode chegar, por meio das misturas adequadas, a qualquer outra cor.

As cores marcadas com **T** são tóxicas. Por isso, lave muito bem as mãos depois de trabalhar com elas.

TEMPERATURA
A temperatura de uma cor indica seu grau de calor ou frieza em relação às demais cores. A escolha dependerá, basicamente, do efeito que você deseja obter.

OPACIDADE/TRANSPARÊNCIA
Cores opacas encobrem a cor que fica por baixo e criam áreas densas, chapadas. Cores transparentes são ideais para veladuras; quando misturadas com branco ou outras cores opacas, perdem a transparência.

CONTEÚDO DE ÓLEO
O conteúdo de óleo — quantidade de óleo absorvida pelo pigmento — é uma característica intrínseca de cada cor e determina sua consistência e flexibilidade. Para evitar que a tinta rache, nunca aplique cores de baixo conteúdo de óleo sobre uma camada de cores de alto conteúdo.

TEMPO DE SECAGEM
É um dado importante, especialmente para poder planejar melhor as diversas etapas da pintura:

Grupo da cor	Cor	Temperatura	Opacidade/ transparência	Conteúdo de óleo	Tempo de secagem	Comentários
Amarelo	★ Amarelo-limão	ligeiramente frio	semi-transparente	muito baixo	3-5 dias	Ligeiramente esverdeado. Pode ser tóxico.
	T Limão-cádmio	frio	opaco	baixo	muito lento	Tom intenso, vivo (use-o comedidamente nas misturas).
	T ★ Amarelo-cadmio	quente	opaco	médio	muito lento	Intenso (alaranjado nas versões mais escuras).
	T Amarelo-Nápoles	quente	opaco	médio	2-3 dias	Cor rica, suave, fácil de preparar. Aquece as misturas.
	Amarelo-marte	muito quente	semi-transparente	alto	2-3 dias	Semelhante aos ocres, porém mais forte e menos opaco.
	★ Amarelo-ocre	frio	opaco	médio	2-3 dias	Um dourado delicado, bom para tons de pele. Mistura-se bem.
	Terra-de-siena natural	médio	semi-transparente	alto	2-3 dias	Tom dourado, luminoso. Mais escuro que o amarelo-ocre.
Alaranjado	T Alaranjado-cádmio	quente	opaco	alto	muito lento	Intenso e rico.
Vermelho	T Escarlate-cádmio	muito quente	opaco	médio	muito lento	Vermelho-alaranjado quente e brilhante, com grande poder de tingimento.
	T ★ Vermelho-cádmio	muito quente	opaco	médio	muito lento	Intenso, torna-se escuro e frio nas versões mais profundas.
	T Vermelhão	quente	opaco	médio	muito lento	Vermelho brilhante. Muito caro.
	Rosa-garança genuíno	frio	transparente	baixo	5-7 dias	Carmim-azulado, bastante usado como corante para as outras cores.
	★ Carmim-alizarin	frio	transparente	alto	muito lento	Rico, porém não predominante. Mistura-se bem. Bom para veladuras.
	Vermelho-veneziano	quente	opaco	baixo	2-3 dias	Rico e forte, com bom poder de cobertura (use-o com moderação nas misturas).
	Vermelho-indiano	quente	semi-opaco	médio	2-3 dias	Tonalidade roxo-azulada. Mais escuro que o vermelho-veneziano.
Violeta	T Violeta-marte	frio	opaco	médio	2-3 dias	Cor forte, útil para tingir. Mais azulada que o vermelho-indiano.
	Violeta-cobalto-escuro	quente	semi-transparente	baixo	3-5 dias	Bom para veladuras. Fica mais frio quando misturado com branco.

Tabela de cores

Grupo da cor	Cor	Temperatura	Opacidade/ transparência	Conteúdo de óleo	Tempo de secagem	Comentários
Azul	Azul-manganês	frio	transparente	baixo	5-7 dias	Útil para efeitos atmosféricos. Faz veladuras muito límpidas.
	T Azul-cerúleo	frio	muito opaco	relativamente alto	5-7 dias	Um azul-esverdeado claro e límpido. Força de tingimento limitada.
	T Azul-cobalto	levemente quente	transparente	muito alto	2-3 dias	Fraco e delicado. Bom para misturas.
	★ Azul-ultramar-francês	quente	semi-transparente	médio	5-7 dias	Brilhante, levemente avermelhado. Mistura-se bem. Bom para veladuras.
	Azul-ftalo	frio	transparente	alto	2-3 dias	Brilhante, com excepcional força de tingimento.
	★ Azul-da-Prússia	frio	transparente	relativamente alto	2-3 dias	Azul-esverdeado muito intenso. Faz veladuras vívidas.
Verde	T Óxido de cromo	quente	muito opaco	relativamente baixo	3-5 dias	Verde de terra com grande poder de cobertura.
	★ Verde-esmeralda	frio	transparente	alto	3-5 dias	Misturado com amarelo-cádmio ou limão, produz verdes fortes.
Marrom	★ Terra-de-siena queimado	quente	semi-transparente	alto	3-5 dias	Intenso, porém não dominador. Bom para veladuras luminosas.
	Terra-de-sombra natural	frio	opaco	alto	2-3 dias	Produz tons sutis nas misturas.
	★ Terra-de-sombra queimado	quente	opaco	alto	2-3 dias	Marrom básico ideal. Bom para tons sutis nas misturas.
Cinza	Cinza-Davy	quase neutro	opaco	relativamente baixo	3-5 dias	Útil para suavizar cores superbrilhantes.
	Cinza-Payne	frio	transparente	médio	3-5 dias	Versátil e útil; mas você pode prepará-lo facilmente.
Preto	Negro-de-fumo	frio	transparente	alto	7-10 dias	Bom para misturar e tingir quando usado como cinza.
	★ Negro-marfim	frio	semi-opaco	alto	5-7 dias	Relativamente fraco, bom para misturas sutis.
	Negro-marte	quente	opaco	alto	2-3 dias	Muito denso e forte.
Branco	T Branco-prata	quente	opaco	muito baixo	3-5 dias	Tom rico e textura de manteiga.
	T Branco-cremnitz	quente	opaco	muito baixo	2-3 dias	É o branco de melhor qualidade.
	★ Branco-de-titânio	médio	muito opaco	relativamente baixo	5-7 dias	Muito branco, forte.
	Branco-zinco	ligeiramente frio	semi-opaco	relativamente baixo	3-5 dias	Tom azulado; fraco, com baixo poder de cobertura e mistura.

★ Cores sugeridas para uma boa paleta básica, a partir da qual se pode obter qualquer outra cor.
T Cores tóxicas. Para prevenir efeitos negativos sobre a saúde, lave bem as mãos após o uso.

Cavaletes

Como trabalhar?
É possível trabalhar improvisando um cavalete sobre qualquer mesa. Basta apoiar a tela ou papel numa prancha rígida e não dobrável, ajeitando-a sobre uma pilha de livros para que forme um ângulo conveniente.

Qual é essa inclinação?
Para pintura em aquarela, em geral mantém-se a prancha na horizontal (a fim de que a tinta não escorra) ou ligeiramente levantada. Para desenho e pintura a óleo ou tinta acrílica, a prancha pode ser colocada quase de pé.

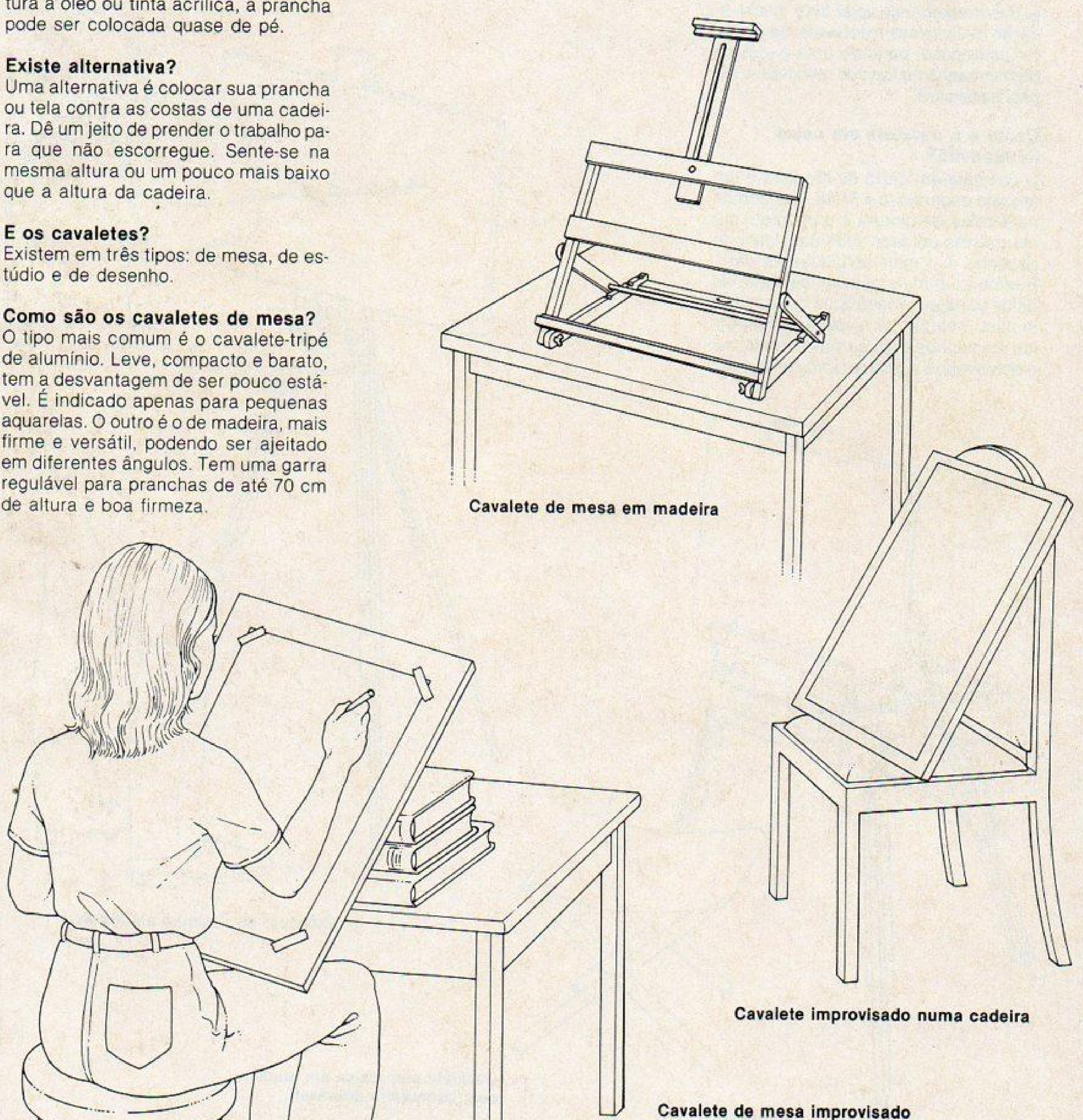
Existe alternativa?
Uma alternativa é colocar sua prancha ou tela contra as costas de uma cadeira. Dê um jeito de prender o trabalho para que não escorregue. Sente-se na mesma altura ou um pouco mais baixo que a altura da cadeira.

E os cavaletes?
Existem em três tipos: de mesa, de estúdio e de desenho.

Como são os cavaletes de mesa?
O tipo mais comum é o cavalete-tripé de alumínio. Leve, compacto e barato, tem a desvantagem de ser pouco estável. É indicado apenas para pequenas aquarelas. O outro é o de madeira, mais firme e versátil, podendo ser ajeitado em diferentes ângulos. Tem uma garra regulável para pranchas de até 70 cm de altura e boa firmeza.

Como são os cavaletes de estúdio?
Os maiores e mais pesados, feitos em madeira, são os mais firmes. Podem ser adaptados às telas de maior porte. Por outro lado, não são dobráveis, ocupam muito espaço e custam caro.

Há alternativa de preço?
Uma opção seria o cavalete de estúdio radial rígido. Não é tão caro e pode ter a inclinação e a altura ajustadas, para que você trabalhe sentado ou de pé. A maioria dos modelos comporta telas de até 1,90 m de comprimento, que ficam apoiadas sobre uma prateleira com lugar para os pincéis. O cavalete pode ser dobrado quando você terminar o trabalho. Há muitos tipos à venda nas lojas especializadas, variando no tamanho, no peso e no preço. Escolha o que se adequar melhor a você e ao tipo de trabalho que pretenda realizar.



Cavalete de mesa em madeira

Cavalete improvisado numa cadeira

Cavalete de mesa improvisado

Cavaletes

Como são os cavaletes de desenho?
Existem dois tipos de cavalete de desenho: em tripé e em caixa de madeira.

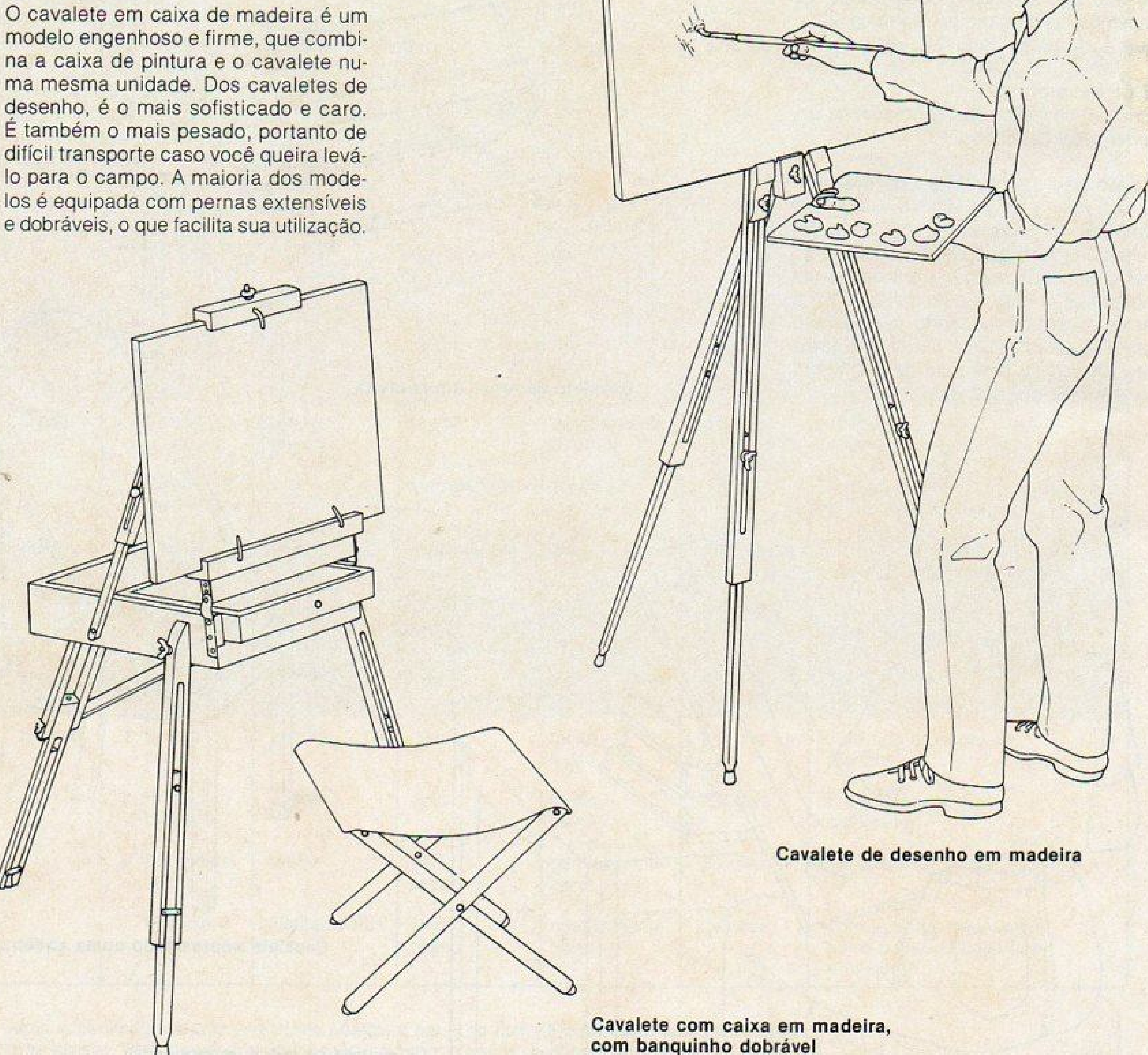
Como é o de tripé?
É leve e portátil. Portanto, uma boa opção se você quiser trabalhar em ambientes fechados ou ao ar livre. Pode ser fabricado em madeira ou alumínio e não é muito caro. O ângulo da tela e a altura são variáveis. Alguns modelos têm pernas que terminam em ponta, podendo cravar-se no solo quando você estiver trabalhando ao ar livre. Assim ficarão mais firmes e estáveis. Se o solo for pedregoso, pendure uma pedra de bom tamanho no topo do cavalete, e ele não balançará.

Como é o cavalete em caixa de madeira?
O cavalete em caixa de madeira é um modelo engenhoso e firme, que combina a caixa de pintura e o cavalete numa mesma unidade. Dos cavaletes de desenho, é o mais sofisticado e caro. É também o mais pesado, portanto de difícil transporte caso você queira levá-lo para o campo. A maioria dos modelos é equipada com pernas extensíveis e dobráveis, o que facilita sua utilização.

Os cavaletes em caixa, normalmente, comportam telas de até 80 cm de comprimento. Ajustam-se a qualquer ângulo — de vertical a horizontal — e permitem que se pinte sentado ou de pé.

Quais são os equipamentos?
Alguns modelos de cavalete de desenho em caixa de madeira vêm equipados com paleta. Outros, além da paleta, têm uma gaveta de bom tamanho para guardar tintas e pincéis. Há também, como opcionais, os banquinhos portáteis. Construídos em madeira e lona, são muito leves e práticos.

Como se conserva o cavalete de madeira?
Os cavaletes de madeira devem ser encerados, principalmente se forem usados em ambientes úmidos. Óleo de peroba pode substituir a cera. Mantenha também as porcas lubrificadas com óleo ou vaselina para evitar a ferrugem.



Cavalete de desenho em madeira

Cavalete com caixa em madeira, com banquinho dobrável



O CURSO DE DESENHO E PINTURA da Editora Globo oferece a você a opção de escolher entre as mais diversas modalidades de desenho e pintura. Todas as técnicas de execução, uso de materiais e princípios básicos do óleo, lápis, aquarela, tinta e carvão, entre outros, estão nesta obra. Organizada em exercícios que analisam cada obra de arte etapa por etapa, didaticamente ilustrados, esta coleção vai fazer você soltar sua criatividade.

O CURSO DE DESENHO E PINTURA é dirigido a quem pretende introduzir-se ou aprimorar-se em desenho e pintura e também àqueles que querem desenvolver uma capacidade ativa de apreciação da arte.

VOLUMES QUE COMPÕEM ESTA COLEÇÃO

